

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА»

*На правах рукописи*



**Бабкина Мария Игоревна**

**РОМАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ОЛДОСА ХАКСЛИ:  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

5.9.2. Литературы народов мира

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель:**  
кандидат филологических наук, доцент  
Назарова Лариса Александровна

доктор филологических наук, профессор Рабинович Валерий Самуилович
---

Екатеринбург – 2023

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Творчество О. Хаксли в диалоге с мировой культурой:</b>	
интертекстуальный и интермедиаальный аспекты.....	41
1.1. «Игра с мировой культурой» в раннем творчестве О. Хаксли...	41
1.2. Интертекстуальная символика «ложного» и «истинного» в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь».....	65
1.3. Утопический идеал позднего О. Хаксли: роман «Остров» в диалоге с мировой культурой.....	85
<b>Глава 2. Автоинтертекстуальность в творчестве О. Хаксли</b> .....	114
2.1. Эволюция автобиографического героя в творчестве О. Хаксли.....	114
2.2. Антиутопический роман «О дивный новый мир» как центр автоинтертекстуального пространства в творчестве О. Хаксли.....	129
<b>Глава 3. Творчество О. Хаксли как прецедентный текст</b> .....	162
3.1. Трансформация антиутопического мира романа О. Хаксли «О дивный новый мир» в романе М. Уэльбека «Элементарные частицы»: образец интертекстуального диалога.....	162
3.2. Интертекстуальное взаимодействие «Трилогии Безумного Адама» М. Этвуд с творчеством О. Хаксли .....	175
<b>Заключение</b> .....	193
<b>Библиографические ссылки</b> .....	199

## ВВЕДЕНИЕ

Олдос Хаксли (Aldous Huxley, 1894–1963) – очень «культурологичный» писатель и мыслитель, в творчестве которого весьма ощутим диалог с литературой и, шире, вообще культурой прошлых веков, не только Европы Нового времени, но и Античности, и Востока. Сюжеты, образы, мотивы, присутствующие в произведениях Хаксли, имеют широкую прецедентную основу, которую он даже не маскирует, но наоборот нередко «демаскирует» в своих письмах, статьях, трактатах.

Более того, в произведениях Хаксли в одном герое могут сочетаться биографическая, историческая и литературная прецедентность. Так, сам писатель в связи с образом Бриана Фокса из романа «Слепой в Газе»<sup>1</sup> с одной стороны признает автобиографичность этого персонажа (судьба героя во многом повторяет жизненные перипетии брата писателя Тревенена), а с другой подчеркивает его историко-литературную прецедентность, соотнося образ Бриана с положительными героями в мировой литературе: «Характер, определенно, Трева. <...> Не существует полностью здорового или полностью взрослого героя в современной литературе. Граф в “Мере за меру” – это символ. Идиот Достоевского – эпилептик. Положительные герои Диккенса инфантильны. Пустынник Горького эксцентричен. <...> Что касается аскетической одержимости и заикания Бриана, <...> они введены в попытке понять героя, который мне глубоко симпатичен»<sup>2</sup> [Letters, p. 409].

Все вышесказанное, впрочем, представляет собой лишь отдельные частные иллюстрации к творчеству Хаксли как к литературному феномену, обладающему высокой интертекстуальной «валентностью».

На позднем, «проповедническом» этапе своего творческого пути Хаксли стремился к созданию философии, которая соединила бы культурные

---

<sup>1</sup> В диссертации мы будем использовать наш перевод названия данного романа – «Слепой в Газе» (в отличие от перевода И. Моничева «Слепец в Газе»).

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод с англ. писем Хаксли мой. – М. Б.

атрибуты разных времен и народов, построению синтетической системы ценностей. Именно она определяет мироустройство утопического романа Хаксли «Остров» (1962), в основу которого положена идея единства культур Запада и Востока. Впрочем, и в ранних романах Хаксли герои-интеллектуалы в поисках совершенной системы ценностей или же в стремлении оправдать и обосновать свой уже существующий взгляд на мир, обращаются к культуре прошлого. Наконец, мышление и речь героев Хаксли очень цитатны: они находятся в непрерывном диалоге с культурными предшественниками и друг с другом.

Так или иначе, но изучение произведений Хаксли вне интертекстуального контекста существенно ограничивает возможности исследования художественного наследия автора как целостного явления.

С другой стороны, само творчество Хаксли оказало влияние на общественную мысль и литературу второй половины XX – начала XXI века, в связи с чем стало прецедентным по отношению к произведениям других авторов, написанным позже.

Для художественного мира Хаксли как целого характерна и определенная автоинтертекстуальность, когда в поздних его текстах присутствует диалог, порой полемический, с более ранними произведениями.

Соответственно и многие исследователи – как отечественные, так и зарубежные – обращались к изучению в творчестве Хаксли интертекстуального контекста.

**Степень разработанности проблемы.** Интертекстуальный аспект творчества Хаксли в мировом литературоведении рассматривали многие исследователи. Не обошли вниманием этот аспект авторы монографических трудов, посвященных творчеству Хаксли как целостному явлению, в частности Дж. Аткинс (Atkins J.), Р. С. Бейкер (Baker R. S.), С. Бедфорд (Bedford S.), М. Бирнбаум (Birnbaum M.), П. Баверинг (Bowering P.), Л. Брандер (Brander L.), С. Гхоуз (Ghose S.), Дж. Вудкок (Woodcock G.), Б. Кришнан (Krishnan B.), Дж. Мекьер (Meckier J.), Дж. А. Нанке

(Nance G. A.), К. С. Фернс (Ferns C. S.), П. Фиршоу (Firshow P.), А. Хендерсон (Henderson A.), Ч. М. Холмс (Holmes Ch. M.), из отечественных ученых – И. В. Головачева, В. С. Рабинович, О. Н. Редина, С. С. Фалалеева и другие исследователи, у которых прослеживается комплексный подход к творчеству Хаксли как явлению. Существует и множество более частных исследований (обычно в форме литературоведческих статей), в которых более подробно рассматриваются отдельные фрагменты обширного интертекстуального контекста творчества О. Хаксли.

Достаточно подробно разработано в мировом литературоведении присутствие у Хаксли *шекспировских аллюзий*, что, очевидно, объясняется символической ролью Шекспира во многих произведениях писателя. В данном контексте творчество Хаксли рассматривали в частности такие исследователи, как В.-М. Джонс (Jones W.-M.), И. Грушоу (Grushow I.), Дж. Мекьер (Meckier J.), К. С. Фернс (Ferns C. S.), П. Фиршоу (Firshow P.) и другие.

Так, И. Грушоу и П. Фиршоу проводят параллели между отдельными романами О. Хаксли и шекспировской пьесой «Буря». В частности П. Фиршоу обнаруживает признаки того, что на сюжет утопии «Остров» в измененном виде спроецирован сюжет «Бури» (см.: [Firshow, 1972, p. 183]).

Ира Грушоу, в свою очередь, анализирует «Бурю» как источник для некоторых цитат и литературных приемов в романе «О дивный новый мир», констатируя, что ирония, которую писатель вкладывает в название своего романа, мешает читателю провести аналогию с шекспировской драмой и увидеть настоящее отношение к ней самого писателя. Исследовательница выявляет параллели с «Бурей», отмечая, в частности, что Бернард Маркс у Хаксли имеет немало общих черт с шекспировским Калибаном (см.: [Grushow I., p. 43]); также имеет шекспировские корни и образ Дикаря. Впрочем, некоторые сделанные И. Грушоу уподобления представляются не бесспорными: иногда основанием для проведения параллели становится схожесть по каким-либо достаточно общим параметрам.

Как утверждает уже К. С. Фернс (Ferns C. S.), имя великого английского драматурга присутствует в антиутопии «О дивный новый мир» (1932) как символ, противостоящий обездушевленной реальности антиутопического мира, в то время как в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь»<sup>3</sup> (1939) все тот же Шекспир – представитель «так называемой хорошей литературы прошлого» [Ferns, 1999, p. 134] – возникает уже в качестве одного из главных символов «ложной» культуры.

В свою очередь, исследователь В.-М. Джонс (Jones W.-M.) проводит параллели между романом Хаксли «О дивный новый мир» и трагедией Шекспира «Отелло» (см.: [Jones W.-M.]), находит типологическое сходство между главным героем Шекспира и Дикарем у Хаксли (см.: [Jones W.-M.]).

Джером Мекьер (Meckier J.), пишет о значимости для Хаксли Шекспира в качестве писателя с наиболее разносторонним и глубоким взглядом на человека и мир. Кроме того, исследователь считает несомненной параллель между шекспировской концепцией творчества, как ее видит Хаксли, и техникой создания романа по методу «контрапункта параллельных сюжетов», о которой говорится в романе «Контрапункт» – устами автобиографического героя, писателя Филипа Куорлза. Схожие идеи, как отмечает исследователь, Хаксли выражает и в трактате «Шекспир и религия» (см.: [Meckier, 1971, p. 132–133]).

Особое место в мировом и отечественном хакслеведении занимают работы, где творчество писателя рассматривается в рамках утопической и антиутопической традиции.

К антиутопическому аспекту творчества Хаксли (особенно 1920-х – 1930-х годов) обращались многие авторы. В зарубежном литературоведении это П. Баверинг (Bowering P.), М. Бирнбаум (BirnbauM M.), Дж.-Г. Блотнер (Blotner J.-H.), В.-Г. Браунинг (Browning W.-G.), Э. Геллнер (Gellner E.), И. Грушоу (Grushow I.), М. Кесслер (Kessler M.), Дж. Д. Клэрсон

---

<sup>3</sup> В диссертации мы будем использовать именно такой перевод названия данного романа как более точный (по сравнению с названием «Через много лет» в переводе В. О. Бабкова).

(Clareson J. D.), Д. К. Коулмэн (Coleman D. C.), Б. Кришнан (Krishnan B.), Дж. Липер (Leeper G.), А. Л. Мортон (Morton A. L. ), Г. Нойманн (Neumann H.), Х. Пендекстер (Pendexter H.), С. Роуз (Rose S.), Г.-Г. Уоттс (Watts H.-H. ), П. Фиршоу (Firshow P.), Р. Б. Шмерль (Schmerl R. B.), А. Хендерсон (Henderson A.), Дж. Эйренпрайс (Ehrenpreis J.) и др. Из отечественных исследователей – это Д. Жантиева, М. Левидов, В. Шестаков, П. Палиевский (в советское время), Р. Гальцева, А. Зверев, И. Роднянская, В. Рабинович, Л. Ребикова, М. Спивак, А. Шишкин и другие (с конца 1980-х годов).

Так, В. В. Маттер (Matter W. W.) рассматривает генетическую связь творчества Хаксли с мировой *утопической и антиутопической традицией*. Такие романы, как «О дивный новый мир», «Обезьяна и сущность» и «Остров», согласно Маттеру, свидетельствуют о «неприязни» [Matter, p. 146] писателя к некоторым проявлениям утопической традиции. Пример такого рода – «Республика» Платона: Хаксли, по мысли В. Маттера, не приемлет утопические модели, которые стоят «на позиции авторитаризма» [Ibid.].

В свою очередь, по В. Маттеру, различие между большинством классических утопий и утопией «Остров» у Хаксли состоит в том, что если в утопических государствах Платона, Т. Мора или Т. Кампанеллы обитатели «считают необходимым обезопасить себя от возможной атаки» [Ibid.], то жители утопического острова Пала у Хаксли, наоборот, не имеют никакой защиты и «становятся уязвимы для вооруженного вторжения» [Ibid., p. 147].

В XIX веке, отмечает Маттер, акцент в социальных утопиях делался на индустриализации и на утверждении реальной возможности воплощения утопических идеалов благодаря научно-техническому прогрессу. Характеризуя утопическую традицию уже XX века, В. Маттер в частности акцентирует внимание на конфронтации Г. Уэллса с «врагами прогресса» [Ibid.], и особенно отмечает, что одним из таких «врагов» для последнего был и сам Олдос Хаксли, не разделявший общепринятого мнения, согласно которому прогресс науки непременно должен привести к созданию идеального мира.

Впрочем, сопоставляют творчество О. Хаксли и Г. Уэллса и многие другие исследователи, в частности П. Баверинг (Bowering P.), Дж. Липер (Leeper G.), Г. Нойманн (Neumann H.), П. Фиршоу (Firshow P.).

В частности последний сопоставляет у О. Хаксли и Г. Уэллса именно «счастливые утопии» (см.: [Leeper]), хотя в творчестве Хаксли в целом антиутопическое начало доминировало над утопическим: собственно утопический роман в чистом виде у него только один – «Остров». Такой подход представляется продуктивным с учетом активного диалога О. Хаксли и Г. Уэллса прежде всего как социальных мыслителей.

Некоторые исследователи, в частности Е.-Б. Бургум (Burgum E.-B.) и отчасти даже А. Л. Мортон (Morton A. L.), имея в виду антиутопический пафос романа О. Хаксли «О дивный новый мир» и рассматривая его в более широком антиутопическом контексте, фактически обвиняли Хаксли в отрицании всякого социального прогресса вообще. Например, А. Л. Мортон пишет: «В “Прекрасном новом мире” Хаксли нападает на гуманизм под видом описания общества, чья основная цель – устойчивость и счастье в самом низком, самом примитивном значении этого слова» [Мортон, с. 244]. Е.-Б. Бургум (Burgum E.-B.) говорит о презрении Хаксли к каким бы то ни было формам организации общества и попыткам сделать их более совершенными во благо человека – по причине безоговорочного отвращения к реальным людям и ненависти к ним (см.: [Burgum]).

П. Фиршоу (Firshow P.) анализирует антиутопию Хаксли «О дивный новый мир» как «выпад против концепции будущего, заложенного в настоящем» [Firshow, 1972, p. 120].

В отечественном литературоведении (равно как и в публицистике) конца 1980-х – 1990-х годов оказалась весьма плодотворна традиция рассмотрения антиутопического начала в творчестве О. Хаксли в рамках антиутопической триады «Мы» Е. Замятина – «О дивный новый мир» О. Хаксли – «1984» Дж. Оруэлла, причем с непременно выходом к «посткоммунистической рефлексии», когда антитоталитарный



публицистический пафос доминирует над собственно литературоведческой составляющей.

В ряду таких работ можно выделить статьи Р. Гальцевой и И. Роднянской «Помеха – человек», А. Зверева «Когда пробьет последний час природы: Антиутопия XX века», О. Лазаренко «Вперед смотрящие» (здесь, правда, с Хаксли и Оруэллом сопоставляется не Замятин, а Платонов), Г. Ф. Разумовской «Поэтика английского сатирического романа (Хаксли – Оруэлл)» и др.

Как правило, все такого рода работы ставят целью выявить общее в антиутопических мирах; различия же между последними не акцентируются, хотя они очевидны (подчеркнутый «антирационализм» антиутопических миров Хаксли и Оруэлла – в противовес подчеркнутому рационализму антиутопического мира Замятина; с другой стороны – иллюзия свободы и счастья в антиутопическом мире Хаксли в противовес откровенному, ничем не прикрытому насилию («любовь через страх»!) в антиутопическом мире Дж. Оруэлла).

Особое место занимает в мировом литературоведении исследование *параллелей между творчеством О. Хаксли и Д.-Г. Лоуренса.*

Внимание к лоуренсовскому интертекстуальному полю, которое обусловлено как биографическим фактором, в частности тесной дружбой этих писателей, так и постоянным присутствием в романах и статьях Хаксли лоуренсовских типов, мотивов и смыслов (однако с соответствующей трансформацией, порой полемически заостренной), уделяют Н. Бартлетт (Bartlett N.), Р. Вайк-Тененбаум (Wajc-Tenenbaum R.), П. Д. Квеннел (Quennell P. D.), К. Б. Раммамурти (Rammamurty K. B.), Дж.-Х. Робертс (Roberts J.-H.), Л. М. А. Томпсон (Thompson L. M. A.) и некоторые другие исследователи.

Например, важную роль Лоуренса как философа и как писателя, значимого для Хаксли, анализирует в своей статье Дж.-Х. Робертс (Roberts J.-H.). В 1925-м году, когда был опубликован роман «Эти опавшие листья»,

Олдос Хаксли, по мнению автора статьи, достиг некоей переломной точки в своем духовном развитии (см.: [Roberts, эл. ресурс]). Со ссылкой на другого исследователя, Дж. Стрэчи (Strachey J.), Робертс предполагает, что в ситуации разочарования в основных ценностях у Хаксли оставались три пути выхода: «...стать коммунистом, превратиться в католика или покончить жизнь самоубийством» [Ibid.]. Так как ни один из этих вариантов не был для писателя приемлем, он нуждался в какой-либо «позитивной» идее.

В тот решающий момент, по Робертсу, нашелся четвертый выход – благодаря появлению Лоуренса. Как считает исследователь, роман «Контрапункт» – первый имевший творческое воплощение результат этого превращения. На страницах этого произведения автор не только рисует благожелательный портрет Лоуренса, но и философски следует за его учением.

Р. С. Эджекомб (Edgcombe R. S.), опираясь на тексты «параллельных» по времени написания и по содержанию эссе Хаксли и Лоуренса, анализирует взаимоотношения последних как сложный и несколько «размытый» процесс, в рамках которого сложно отделить друг от друга взаимовлияние и «конвергентную эволюцию, когда оба писателя пришли независимо друг от друга к общим выводам, исходя в своих размышлениях из неких общих предпосылок» [Edgcombe, p. 127].

Е.-Б. Бургум (Burgum E.-B.) акцентирует внимание на двойственности восприятия фигуры Лоуренса со стороны Хаксли, который понимал, что «освобождение от пуританизма, которое произошло в первые десятилетия XX века, было одновременно и прогрессивным, и разлагающим, что показали исследования Фрейда» [Burgum, p. 62].

Многие исследователи уделяют внимание наличию у Хаксли перекличек, в том числе полемических, и *с другими западными авторами, а также с Античностью*, рассматривая творчество Хаксли в контексте творчества этих авторов.

Так, Д. К. Коулмэн (Coleman D. C.) рассматривает параллели между романом «О дивный новый мир» Хаксли и творчеством Дж.-Б. Шоу, М. Чёрч (Church M.) и Н. К. Ильина – переключки с творчеством В. Вулф, А. Петрушкин – с Хемингуэем, Е. Кон-Брамштедт (Kohn-Bramstedt E.) – с Томасом Манном, Э. Рилло (Rillo E.) – с Т. С. Эллиотом, А. Савуренок и Э.-Т. Арнольд (Arnold E.-T.) – с Фолкнером, Р. Г. Супер (Super R. H.) – с М. Арнольдом<sup>4</sup> (Arnold M.).

Р. Супер в частности отмечает, что многократно встречающаяся в разных произведениях Хаксли словесная конструкция «лучшие образцы мысли и слова» [Super, p. 436] – это замаскированная цитата из творчества поэта викторианской эпохи Мэтью Арнольда (Matthew Arnold), и детально рассматривает примеры такого цитирования в романах Хаксли «Контрапункт» и «После многих лет умирает лебедь».

В этом ряду можно также упомянуть работу О. Н. Рединой, где рассматривается диалог Хаксли с античностью как своеобразный ключ к пониманию образа мира писателя в целом. В частности в работе акцентируется восприятие Хаксли «Одиссеи» Гомера как воплощения недостижимого совершенства и, в то же время, восприятие именно Платона как носителя «ложного» мировоззрения, направившего человечество по ошибочному пути (см.: [Редина, 2006а, с. 55]).

В этой же статье Рединой анализируются античные реминисценции в романе Хаксли «Желтый Кром», а также в его утопическом романе «Остров».

Ряд отечественных исследователей, в частности, И. В. Головачева, В. С. Рабинович, Л. Д. Ребикова и другие рассматривают творчество Хаксли *в российском культурном контексте*.

Так, И. В. Головачева в качестве своеобразного ключа к пониманию Хаксли феномена русской революции рассматривает прочтение английским писателем блоковской поэмы «Двенадцать». Исследовательница в частности

---

<sup>4</sup> Мэтью Арнольд (1822–1888) – поэт и эссеист викторианской эпохи, а также авторитетный культуролог и литературовед. Родной дядя Джулии Арнольд, матери О. Хаксли и, соответственно, внучатый дядя писателя.

фиксирует существенное отличие толкования английским писателем блоковской поэмы от традиционно принятых, утверждая, что, «по мнению Хаксли, Блок ограничивается лишь изображением убожества большевизма (“the squalor of Bolshevism”), не предлагая объяснения тех импульсов и страстей, которые сделали революцию всемирной» [Головачева, 2015, с. 246].

Некоторые исследователи даже считают Хаксли прешественником эпохи постмодернизма, вычитывая в его романах *предвестие многих постмодернистских явлений и понятий*.

В частности исследователь М. Снайдер (Snyder M.) обнаруживает в творчестве Хаксли присутствие смыслов, которые позже станут основополагающими для постмодернистского сознания. Роман «После многих лет умирает лебедь» аналитик считает именно таким предвестием постмодернистской картины реальности, а цитатное сознание персонажа этого произведения, Джереми Пордиджа, трактует как именно постмодернистское по своей сущности (см.: [Snyder, p. 170]).

Кроме того, творчество Хаксли *в контексте современной антропологической научной проблематики*, то есть в типологической связи не столько с художественными текстами, сколько с антропологическими исследованиями (Дерриды, Лакана, Фуко и других), рассматривается в трудах И. В. Головачевой (см., например: [Головачева, 2008]), а также в диссертации и статьях С. С. Фалалеевой (см.: [Фалалеева, 2010а, 2010б, 2012]).

Среди универсальных культурных источников, на которые опирался Хаксли, наряду с античными текстами, а также философскими моделями восточного происхождения, присутствует и библейский текст. Хаксли рассматривал Библию как важнейший культурный источник, причем его влияние на мирознание человечества, с точки зрения писателя, не было однозначным.

К *библейскому бэкграунду* творческой индивидуальности Хаксли обращались такие исследователи, как Е.-Б. Бургум (Burgum E.-B.), Дж. О. П. Ванн (Vann G. O. P.), Дж. А. Нанке (Nance G. A.) и другие.

В этой связи, например, Е.-Б. Бургум рассматривает взгляды Хаксли в соотнесенности с ценностями и идеалами католичества и протестантизма, которые, с точки зрения последнего, оказались не способны решить насущные проблемы человечества. Бургум в частности отмечает, что, по Хаксли, своей духовной слабостью Европа была обязана католицизму [Burgum, p. 62].

Дж. А. Нанке (Nance G. A.) анализирует уже непосредственно присутствующие в произведениях Хаксли библейские цитаты и аллюзии, рассматривая «библейское» у Хаксли в его разных проявлениях: прямых атрибутированных ссылках, более или менее явных аллюзиях и др. (см.: [Nance, 2011]). Отдельное внимание Нанке уделяет библейскому прецедентному бэкграунду «Вечной философии» («The Perennial Philosophy», 1945) Хаксли, в которой писатель выстраивает ценностную целостность на основе синтеза разных мировых религий, в том числе христианства. При этом в работе Нанке признание опоры Хаксли на библейские источники сочетается с рефлексией по поводу критического отношения писателя к исторически сложившейся христианской традиции.

Интерес Хаксли к восточной культуре, который отразился во многих его произведениях (а в утопическом романе «Остров» ценности Востока стали одним из основополагающих элементов совершенного утопического общества), обусловил его знакомство с некоторыми адептами восточных медитативных учений, что также привлекло интерес ряда исследователей, рассматривающих творчество Хаксли *в восточном культурном контексте*.

Так, Дж. Поллер (Poller J.) в своей статье последовательно описывает некоторые этапы движения Хаксли к постижению восточных культурных ценностей, среди которых, в частности, философия Джудди Кришнамурти. Впрочем, как пишет исследователь, это движение не было однолинейным.

Так, вопреки ожиданиям, обращение Хаксли к индуизму и буддизму во время его путешествия по Индии и юго-восточной Азии с сентября 1925 по апрель 1926 года восстановило в нем веру в научный материализм. По

мнению ученого, «соединение депрессии, бессонницы и неспособности писать в ранние 1930-е годы привело его [Хаксли] назад к мистицизму» [Poller, p. 119], от которого он отказался ранее, в 1926 году. В течение этого времени Хаксли находился под влиянием Джеральда Херда, который проповедовал пацифизм. Впрочем, по мнению Дж. Поллера, и пацифизм для Хаксли так же, как и для Дж. Херда, «не был чем-то конечным», это было средство на пути к духовным практикам [Ibid.]. Здесь, таким образом, рассматривается сложная корреляция между пацифизмом как культурным феноменом в основном «западным» – и «восточной» традицией самосовершенствования.

Общение Хаксли с Кришнамурти, как явствует из статьи, стало важным этапом движения англо-американского писателя от «запада» к «востоку». Исследователь утверждает также, что внимание Хаксли было привлечено к Кришнамурти тем фактом, что последний «пришел к тем же пацифистским выводам, но в мистическом порядке» [Poller, p. 122]. В интеллектуальном плане, как утверждает ученый, философия Кришнамурти была «примечательно совпадающей с философией Хаксли» [Ibid.].

Далее, уже С. Гхоуз (Ghose S.) рассматривает Хаксли как знаковую фигуру, знаменующую поворот европейских интеллектуалов от западного образа мира к восточному и анализирует присутствие «восточного» в произведениях Хаксли, полагая, что найденный писателем единственно верный путь «исправления человечества» заключается именно в опоре на буддийскую религию (см.: [Ghose]).

Предметом научной рефлексии стали и *автоинтертекстуальные взаимодействия* в творчестве Хаксли, то есть диалог, в том числе полемический, одних его произведений с другими, ранее написанными, а также присутствие в его произведениях собственного «я-образа» (как синхронного написанию соответствующего произведения, так и ретроспективного, относящегося к прошлому).

В этой связи особого внимания исследователей удостоился его поздний утопический роман «Остров» (1962) – в контексте опоры на творческое наследие писателя предшествующих десятилетий. В целом ряде исследований анализ романа «Остров» (1962) осуществляется в автоинтертекстуальном аспекте, а именно в контексте диалога с антиутопическим романом «О дивный новый мир» (1932) (см., например: [Leeper], [Рабинович, 2001], [Rabinovitch, 2011]).

Научная и критическая рецепция «Острова» была неоднозначной. Многие исследователи и критики выводили это произведение за рамки художественной литературы – и рассматривали исключительно как социально-этический трактат, не имеющий художественной ценности (см., например, [Анджапаридзе, с. 27]). В то же время, в ряде работ западных исследователей, а с 1990-х годов отчасти и в отечественном литературоведении «Остров», напротив, трактуется как итоговое произведение Хаксли, в котором отразились все основные тенденции его творчества (подобный подход, в частности, характерен для В. С. Рабиновича (см.: [Рабинович, 2001])).

Смысловые переключки между антиутопическим романом «О дивный новый мир» и утопическим романом «Остров» рассматривал в частности Дж. Липер (Leeper G.). Проводя аналогию между этими двумя произведениями, литературовед делает вывод, что в утопии «Остров» в положительном ключе трактуются те же самые аспекты общественного устройства, которые «были представлены как отталкивающие в романе “О дивный новый мир”» [Leeper, p. 123].

К примеру, с точки зрения Дж. Липера, если в антиутопии «О дивный новый мир» полное отсутствие высокой культуры – это явно маркер неприятия Хаксли данного общества, то в утопии «Остров» упрощение культуры, по крайней мере, редукция многих смыслов, связанных со страданием, – уже оказывается неизбежным атрибутом совершенного мироустройства (см.: [Ibid.]).

Б. Ньюмен (Newman B.), в свою очередь, рассматривает движение Хаксли от антиутопического романа «О дивный новый мир» к утопическому роману «Остров» как своеобразную эволюцию взглядов писателя, в рамках которой безусловное неприятие программирования личности, отразившееся в романе «О дивный новый мир» (1932), сменилось явным допущением элементов такого программирования в художественном мире «Острова» (1962) (см.: [Newman, p. 62–64]).

Творчество Хаксли в контексте диалога между антиутопией «О дивный новый мир» и утопией «Остров» рассматривается также в статье М. Х. Н. Шермера (Schermer M. H. N). Исследователь делает акцент на «фармакологической» проблематике, которую он «вычитывает» в том и другом романе, касаясь также и проблемы степени реалистичности изображения действительности, соответственно, в антиутопии Хаксли 1932-го года и в его утопии 1962-го года (см.: [Schermer, p. 119–128]).

Другие случаи автоинтертекстуального диалога в творчестве О. Хаксли рассматриваются, в частности, в статье Е.-Б. Бургума (Burgum E.-B.) «Олдос Хаксли и его умирающий лебедь», где исследователь проводит параллели между романом «Контрапункт» (1928) и самым ранним романом Хаксли «Желтый Кром» (1921) с точки зрения осмысления феномена «извращенного индивидуализма» [Burgum, p. 71].

Среди других примеров научной рефлексии по поводу автоинтертекстуальности в творчестве Хаксли можно выделить также статью Дж. Мекьера (Meckier J.), в которой исследователь, детально рассматривая в автоинтертекстуальном аспекте ранний роман Хаксли «Желтый Кром», трактует автобиографического героя Дэниса Стоуна как своеобразное ретроспективное «альтер-эго» самого Хаксли, отнесенное писателем к недавнему прошлому (см.: [Meckier, 2006, p. 69]).

В частности эпизод отъезда Дэниса из Крома как символической «смерти» знаменует, в том числе, пересмотр самим Хаксли прежде почтительного отношения к священной для его «автобиографического»



Дэниса английской поэтической традиции XIX века, в частности к Теннисону и Вордсворту. По Мерьеру, «смерть» в качестве живой современной реальности романтической поэтической традиции викторианской эпохи связаны и с социально-историческими катаклизмами и, прежде всего, с Первой мировой войной.

В русле исследования автоинтертекстуальности в творчестве Хаксли – также и анализ точек соприкосновения между его социально-философскими трудами и собственно художественными текстами (см., например: [Рабинович, 2012, 2017]).

Многие исследователи, такие как Р. С. Бейкер (Baker R. S.), Е. Блом (Blom E.), З. Боуэн (Bowen Z.), Ле Гейтс Ш. (Le Gates Ch.), Л. Колек (Kolek L.), Б. Кришнан (Krishnan B.), С. Е. Маровитц (Marovitz S. E.), в отечественном литературоведении – Н. Дьяконова, Е. Малышева, О. Редина, С. Фалалеева и др., рассматривают произведения Хаксли *в интермедиальном аспекте*, акцентируя в частности символическую роль музыки и картин в произведениях Хаксли (см.: [Редина, 2006б;]).

Например, музыку Баха и Бетховена в этом контексте анализируют З. Боуэн (Bowen Z.), Е. Блом (Blom E.), Л. Колек (Kolek L.), Б. Кришнан (Krishnan B.) и другие исследователи.

С. Маровитц (Marovitz S. E.), в свою очередь, рассматривает роль образов визуального искусства в различных произведениях Хаксли [Marovitz, 1973, p. 326], в частности роль картины Вермеера в романе «После многих лет умирает лебедь», на фоне которой особенно отвратительно выглядит реальность в замке миллиардера Стойта.

По сути, аналогичной трактовки придерживается Р. С. Бейкер (Baker R. S.): «Ясно, что картине Вермеера нет места в просторном зале дворца Стойта, потому что нет места *ценностям*, воплощенным в картине, во всей *слишком человеческой* истории, аллегорическим символом которой стал этот дворец» [Baker, p. 206].

В силу обширности интертекстуального поля, организованного творчеством Хаксли, этот его аспект хотя и стал объектом интенсивной научной рефлексии, но, тем не менее, освоен лишь частично – и заслуживает дальнейшего исследования.

Интерес к творческой индивидуальности Хаксли не ослабевает по сей день. Так, 25 июня 1998 года было создано активно функционирующее по настоящее время общество Олдоса Хаксли (Aldous Huxley Society), которое регулярно проводит научные симпозиумы в разных странах мира, издает научный альманах «Aldous Huxley Annual», а также сборники научных трудов (например, «Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist»; «The Perennial Satirist. Essays in Honour of Bernfried Nugel»). В публикуемых в данных изданиях статьях находят отражение разные репрезентации личности и творчества рассматриваемого нами автора. Так, подробности жизни писателя изучаются почти по дням и часам, глубоко исследуются его философские, эстетические и социально-политические взгляды.

Так как Хаксли был человеком энциклопедических знаний и глобальных интересов, то объектом его рефлексии стал значительный комплекс проблем литературного, философско-эстетического, антропологического и даже медицинского характера. Неудивительно поэтому, что в общем массиве «хакслеведческих» работ последних лет немалое место занимают исследования, в которых творчество писателя рассматривается в социально-культурном и в частности литературном контексте.

Так, *ряд статей последнего времени* базируется на сравнительном анализе произведений Хаксли и ряда других писателей.

Например, латвийский исследователь А. Василенко (Vasilenko A.) сравнивает между собой антиутопию О. Хаксли «О дивный новый мир» и антиутопию современного отечественного автора Вл. Сорокина «Голубое сало». Другой ученый, В. Рил (Real W.), сопоставляет видение будущего человеческого общества глазами О. Хаксли и М. Этвуд. Польский литературовед Г. Мороз (Mogoz G.) рассматривает типологическую общность

творчества Хаксли и других представителей так называемой «оксфордской литературы»; эстетические концепции Хаксли и Поля Валери сопоставляет Т. Серпиетерс (Serpieters T.).

В этом аспекте в частности роман Хаксли «О дивный новый мир» рассматривает Х. Сигер (Sieger H.) – а именно, в сравнении с произведениями С. Батлера. В работе Сигера анализируется присутствие «следов» С. Батлера в антиутопии Хаксли. В статье другого исследователя, Дж. Секстона (Sexton J.), выявляются исторические и литературные источники романа Хаксли «После многих лет умирает лебедь». В одной из статей уже упомянутого выше В. Рила в центре внимания оказывается социально-исторический, психологический, экономический, антропологический и, в том числе, литературный бэкграунд романа Хаксли «О дивный новый мир», в связи с чем в частности рассматривается пародийное пересоздание в антиутопии Хаксли утопического романа Г. Уэллса «Люди как боги». В работе Р. Димитриу (Dimitriu R.) творчество Хаксли анализируется как прецедентная основа, на которую опирался писатель и философ Мирча Элиаде.

В силу склонности Хаксли к диалогу с самим собой, когда в более поздних текстах он переосмысляет и трансформирует образы и смыслы, присутствующие в его более ранних текстах, объектом научного интереса становится автоинтертекстуальный аспект его творчества. Например, Дж. Мекьер (Mesquier J.) в статье «Роль островов в романе “О дивный новый мир” и “Остров”» анализирует «островную» символику в раннем антиутопическом и позднем утопическом романах Хаксли, в параллели с рядом других утопических текстов (в частности, это «Утопия» Т. Мора, «Современная утопия» Г. Уэллса, «Исландия» А. Т. Райта).

В отдельных работах последних лет творчество Хаксли рассматривается в интермедиальном аспекте, то есть в диалоге с произведениями других видов искусства. [См., например, статью исследовательницы К. Рейнике (Reinecke K.), которая анализирует полемический диалог Хаксли с картиной Гойи «El sueño» («Сон разума рождает чудовищ»)].

Таким образом, исключительно высокая интертекстуальная «валентность» творчества О. Хаксли породила и продолжает порождать исследовательский интерес к различным вариантам его интертекстуальных и интермедиальных взаимодействий, однако целостного монографического труда, посвященного именно этой проблематике, на данный момент не существует, и обширный массив интертекстуальных взаимодействий между произведениями Хаксли, его предшественников и последователей еще не рассмотрен.

**Объектом** данной работы является романное творчество О. Хаксли в диалоге с мировой литературой и культурой в целом.

**Предмет** исследования – интертекстуальные, а также интермедиальные схождения творчества О. Хаксли с культурными образцами прошлых веков и с литературой последующих десятилетий, а также автоинтертекстуальные пересечения внутри самого творчества О. Хаксли.

В качестве **материала** работы представлен основной массив романного творчества писателя, а именно его романы «Желтый Кром» («Crome Yellow», 1921), «Шутовской хоровод» («Antic Hay», 1923), «Эти опавшие листья» («Those Barren Leaves», 1925), «Контрапункт» («Point Counter Point», 1928), «О дивный новый мир» («Brave New World», 1932), «Слепой в Газе» («Eyeless in Gaza», 1936), «После многих лет умирает лебедь» («After Many a Summer Dyes the Swan», 1939), «Время должно остановиться» («Time Must Have a Stop», 1944), «Обезьяна и сущность» («Ape and Essence», 1948), «Остров» («Island», 1962), рассматриваемые в интертекстуальном, в том числе автоинтертекстуальном, контексте. В орбиту исследования были включены также и письма О. Хаксли как ключ к ряду смыслов его произведений, его образу мира и авторефлексии, а также роман М. Уэльбека «Элементарные частицы» (1998) и «Трилогия Безумного Адама» (2003–2013) М. Этвуд как произведения, чьей прецедентной основой в значительной степени стало творчество О. Хаксли. Как своеобразное «зеркало» позднейшего переосмысления писателем собственного романа «О дивный новый мир» в

контексте новой реальности конца 1950-х годов объектом анализа в работе стал также цикл очерков Хаксли «Возвращение в дивный новый мир» («Brave New World Revisited», 1958).

Высокой интертекстуальной «валентностью» творчества О. Хаксли определяется **цель** данной работы: рассмотреть интертекстуальные схождения в творчестве Хаксли и выявить специфику присущей его творчеству автоинтертекстуальности. Этой целью определяются следующие **задачи**:

1. Определить основные особенности интертекстуального взаимодействия произведений Хаксли как с предшествующими прецедентными текстами, так и с последующей литературой, а также проявления автоинтертекстуальности внутри его творчества.
2. Изучить раннее творчество О. Хаксли (1920-х–начала 1930-х годов) в интертекстуальном и интермедиальном аспектах.
3. Проанализировать роман «После многих лет умирает лебедь» (1939) в диалоге с литературными и культурными источниками прошлых веков, и в контексте этого анализа обозначить и классифицировать присутствующие в нем культурные символы.
4. Рассмотреть последний роман Хаксли «Остров» как воплощение его утопического идеала в диалоге с мировой культурой. Ценностно позиционировать прецедентные по отношению к «Острову» литературные и культурные источники с точки зрения позитивных идеалов позднего Хаксли.
5. В качестве примера автоинтертекстуальности в творчестве Хаксли разобрать диалог его позднего утопического романа «Остров» (1962) с ранним антиутопическим романом «О дивный новый мир» (1932).
6. Проследить эволюцию автобиографического героя в творчестве О. Хаксли.
7. Представить антиутопический роман «О дивный новый мир» как центр автоинтертекстуального пространства в творчестве О. Хаксли.

8. Обнаружить и провести подробный анализ текстовых взаимодействий творчества Хаксли (прежде всего его антиутопических романов «О дивный новый мир», «Обезьяна и сущность», а также утопического романа «Остров») с романами М. Уэльбека «Элементарные частицы» (1998), и «Трилогии Безумного Адама» (2003–2013) М. Этвуд.

**Актуальность** исследования определяется значимостью фигуры Хаксли, а также интересом современной науки к различным проявлениям межтекстовых взаимодействий, в том числе к феномену интертекстуальности, что определяется цитатностью постмодернистского сознания, его диалогичностью по отношению к культуре прошлых веков. В самом деле, с одной стороны, сама фигура Олдоса Хаксли стала в определенном смысле культовой в литературе и вообще культуре XX века, символическим олицетворением системы ценностей, во многом определившей развитие современной западной цивилизации. Отсюда – все растущий интерес к творчеству О. Хаксли, подтверждением чего стало возникновение в 1998-м году Международного научного общества «Aldous Huxley Society», объединяющего на данный момент ученых из многих стран мира (США, Германии, Канады, Польши, Испании, Великобритании, постсоветского пространства – России, Грузии, Латвии и др.), регулярно проводящего международные симпозиумы (на данный момент проведено семь таких симпозиумов) и издающего научный ежегодник «Aldous Huxley Annual» (на данный момент опубликовано 15 номеров) и некоторые другие научные издания.

С другой стороны, хотя основные теоретические постулаты и терминологический аппарат теории интертекстуальности уже в основном сформировались во второй половине XX века, однако в силу включенности практически всей мировой литературы в единое семантическое пространство и продуктивности методов интертекстуального анализа, его использование в

процессе исследования конкретного литературного материала остается весьма продуктивным. Обширность интертекстуального поля, организованного творчеством О. Хаксли, изначально предполагала его открытость для последующей научной рефлексии. И хотя очень многие интертекстуальные корреляции между творчеством Хаксли и другими текстами или культурными феноменами, а также отчасти внутри самого творчества Хаксли, уже подробно и многократно исследовались, неосвоенная часть этого интертекстуального поля, очевидно, и сейчас больше, нежели освоенная.

Соответственно **научная новизна** данной работы определяется неосвоенностью или малоосвоенностью именно тех аспектов интертекстуальности в творчестве Хаксли, которые рассматриваются в данной работе. В работе *впервые* предпринимается попытка свести многочисленные контексты, в которых ранее изучалось творчество анализируемого автора, в единое целое, вписав их в широкое интертекстуальное поле, центром которого становятся разнообразные философские, эстетические и художественные доминанты авторской картины мира; *впервые* подробно раскрывается смысловая корреляция интертекстуальных отсылок в романах Хаксли с его мировоззрением и миропониманием; *впервые* письма Хаксли рассматриваются как релевантный ключ к важным смыслам его произведений, его авторефлексии.

**Теоретико-методологической базой** данного исследования стали работы по теории интертекстуальности: Р. Барта, М. Бахтина, Ж. Деррида, Ж. Женетта, Ю. М. Лотмана, Ю. Кристевой и других, а также из более современных исследований – Е. А. Баженовой, Н. В. Иноземцевой, Ю. Н. Караулова, Н. А. Фатеевой и других.

Принятых энциклопедических или словарных определений интертекстуальности достаточно много. Так, согласно словарю под редакцией Н. Д. Тмарченко, интертекстом можно считать любой текст, содержащий цитаты, аллюзии к другим текстам и реминисценции из них. Это – «расширительная трактовка» [Тмарченко, 2008, с. 80] интертекстуальности,

согласно которой «цитата “подключает” семантику цитируемого текста к тексту цитирующему, за счет чего усложняется и обогащается содержание последнего» [Там же]. Это и другие принятые словарные определения (см., например: [Ильин]; [Баженова]; [Руднев]) при всех отличиях по форме и оттенкам смысла друг от друга, тем не менее, объединены общим смыслом диалогического соприсутствия текстов на разных уровнях взаимодействия: и внутри одного отдельного текста, и в воспринимающем сознании, и в мировой литературе и – шире – в культуре в целом.

Роман Хаксли «Контрапункт» в современном литературоведении часто рассматривается как пример полифонического письма. Рассуждения Филипа Куорлза (который, согласно сюжету, является профессиональным писателем) выглядят как описание самим Хаксли собственных творческих принципов – устами его же героя (см. подробнее: [Huxley, 1971*b*, p. 298; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 366]).

Само понятие «интертекстуальность» ввела в культурный обиход Ю. Кристева, которая в построении своей концепции во многом отталкивается от исследований М. М. Бахтина. Как пишет Кристева (в работе «Бахтин, слово, диалог и роман»), «Бахтин одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не *наличествует*, но *вырабатывается* по отношению к *другой* структуре» [Кристева, 2000, с. 428].

Опираясь на концепции М. М. Бахтина и других исследователей, в частности Жака Лакана [Кристева, 2004, с. 15], исследовательница утверждает, что «диалогизм рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову: лишь в том случае, когда слово участвует в подобной полифонии, принадлежит “межтекстовому” пространству, оно оказывается *полнозначным*» [Там же].

Развивая свою мысль о взаимодействии текстов в процессе письма, Ю. Кристева продолжает: «Литературный текст включен в совокупное множество иных текстов: это – письмо-реплика в сторону другого (других)



текста (текстов)» [Кристева, 2004, с. 198]. Автор, по Кристевой, находится «в процессе считывания более раннего или современного ему корпуса литературных текстов, сам он живет в истории, а жизнь общества записывается в тексте» [Там же]. Соответственно поэтический язык – это «диалог двух дискурсов» [Там же], смысл которого в том, что «чужой текст включается в плетение письма, а письмо вбирает в себя этот текст, следуя специфическим законам... Таким образом, в параграмме данного текста<sup>5</sup> функционируют все тексты, входящие в сферу чтения данного писателя» [Там же].

Итак, по Ю. Кристевой, поэтический язык предстает как диалог текстов: «любой ряд *образуется*, лишь вступая в отношение с другим рядом, принадлежащим другому корпусу; в результате ряд приобретает двоякую направленность – по отношению к акту реминисценции (припоминание чужого письма) и по отношению к акту суммирования (трансформация этого письма)» [Кристева, 2004, с. 199]. Даже более того, «любая книга отсылает к иным книгам и благодаря различным способам (*аппликации...*) наделяет эти книги новым способом бытия, создавая тем самым свое собственное значение» [Там же].

Вслед за Ю. Кристевой теорию интертекстуальности развивали Р. Барт, А. Ж.-Греймас, Ж. Деррида, Ж. Лакан, М. Фуко, а среди отечественных исследователей – Е. А. Баженова, Н. В. Иноземцева, Ю. Н. Караулов, В. И. Тюпа, И. П. Смирнов, Н. А. Фатеева и другие.

Так, Р. Барт вводит в рассматриваемое смысловое поле, развивает и научно обосновывает такие понятия, как «письмо», «скриптор». В работе «Смерть автора» им впервые сформулирована мысль об отсутствии автора в процессе письма, где, согласно концепции Барта, существует безличностный субъект – Скриптор. По Барту, Скриптор «утрачивает всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест» [Барт, с. 387].

---

<sup>5</sup> Ю. Кристева пишет о параграмматическом письме.

Таким образом (в этом – общее с концепцией Ю. Кристевой), в процессе письма отсутствует начало, исходная точка, а есть лишь «некое знаковое поле, не имеющее исходной точки» [Там же]. Ни один из видов письма, следовательно, не является исходным.

Текст, по Барту, – это «не линейная цепочка слов», а «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма...; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Там же]. Принципиальная цитатность письма и делает невозможным существование автора как субъекта – создателя текста, а само письмо бесконечно ссылается на что-то уже знакомое, когда-то написанное.

Интертекстуальные схождения могут обнаруживаться и на содержательном, и на формальном уровнях, и на их пересечении, но в каждом случае это – использование «чужих» слов в новом контексте, в зависимости от которого меняется смысловая составляющая. Существуют и принятые в научном обиходе классификации интертекстуальных взаимодействий; например, исследователи всего мира обращаются к классификации Ж. Женетта, а в отечественном литературоведении, кроме того, востребована классификация Н. А. Фатеевой.

Ж. Женетт вместо введенного Ю. Кристевой термина «интертекстуальность» оперирует собственным термином «транстекстуальность» [Женетт, 1998б, с. 18], означающим любые связи текста с другими текстами. «Транстекстуальность» по Ж. Женетту – это, в том числе, и коррелирующее с «интертекстуальностью» в понимании Кристевой буквальное присутствие одного текста в другом. Наиболее очевидным примером такого присутствия является цитация, когда «чужой» текст вводится с помощью кавычек. То есть основной признак такой «транстекстуальности», которую условно можно рассматривать как аналог собственно интертекстуальности, – это повторение того, что было сказано или написано ранее. Кроме того, к интертекстуальным связям Ж. Женетт относит также плагиат и аллюзию.

К «классической» интертекстуальности [Женетт, 1998б, с. 338] Женетт относит и метатекстуальность, т. е. «транстекстуальную связь, объединяющую комментарий и текст, который он комментирует» [Там же]. В случае комментирования одним текстом другого межтекстовые связи прослеживаются уже не на формальном, как при простом цитировании, а на содержательном уровне. К метатекстовым связям Женетт относит, в том числе, критический комментарий.

В своей монографии «Пороги», выпущенной в 1987 году, Ж. Женетт исследует явление, называемое им «паратекстом». Комментирующий труды и концепцию Женетта современный отечественный литературовед С. Зенкин характеризует паратекст как «знаки авторской (и издательской) воли» – «знаки того, каким образом следует читать основной текст» (цит. по: [Женетт, 1998б, с. 20]). К паратексту, по Женетту, относятся промежуточные элементы «между текстом и реальностью» [Там же]: заголовок, эпиграф, аннотация, элементы оформления книги, а также рекламные проспекты, авторские интервью по поводу книги и другое.

Ж. Женеттом было впервые предложено и понятие гипертекст (в монографии «Палимпсесты»). Сегодня это понятие широко употребляется в литературоведении, но гораздо шире и в несколько ином смысле – в сфере информационных технологий, где под ним понимается нелинейная система точно указанного перехода между различными текстами, связи между которыми принципиально произвольны.

К феномену интертекстуальности обращались в разных контекстах также М. Фуко и Ж. Лакан, понимающие интертекстуальность как панязыковой характер мышления, который лежит в основе принципа абсолютной цитатности художественного мышления (см.: [Лакан]). В частности, концепция М. Фуко – приверженца структурализма – связана с теоретически провозглашенной в работе «Слова и вещи» «смертью субъекта» (см.: [Фуко]), вслед за этим Р. Барт провозглашает «смерть автора».

Разработкой проблемы интертекстуальности занимались и отечественные исследователи.

Так, теорию интертекстуальности развивал отечественный литературовед В. И. Тюпа, который тоже отталкивается от постулата об интертекстуальности как имманентном свойстве любого художественного текста: «Разумеется, абсолютно уникальный художественный текст в принципе невозможен. Поскольку такое новообразование никем не будет воспринято в качестве текста. Многие моменты художественных языков интертекстуальны: встречаются в более или менее широком круге иных произведений. Однако и в любом естественном языке немало межъязыкового, интернационального: заимствованного из других языков или унаследованного от праязыка» (цит. по: [Тамарченко, 2014, с. 24–25]).

Н. А. Фатеева в статье, посвященной типологии интертекстуальных элементов, отталкивается от работ Ж. Женетта, а также эстонского исследователя П. Торопа. Создавая собственную типологическую систему, учитывает не только признаки, выделенные Женеттом и Торопом, но и собственные, ранее не выделенные принципы систематизации.

За основу своей классификации Н. А. Фатеева берет основные классы интертекстуальных отношений, выделяемые Ж. Женеттом (см.: [Женетт, 1998a]). В своей классификации Н. А. Фатеева оперирует такими женеттовскими понятиями, как паратекстуальность (или отношение текста к внетекстовым элементам – своему заглавию, послесловию, эпиграфу), метатекстуальность (определяемая Ж. Женеттом как комментарий к предтексту), гипертекстуальность (Фатеева использует это понятие в значении, придаваемом ему тем же Ж. Женеттом: а именно, пародирование одним текстом другого), архитектстуальность (по Женетту – связь текстов на уровне жанра).

Понятие «интертекстуальность» Н. А. Фатеева – опять же вслед за Женеттом – употребляет в значении «соприсутствия» одного текста в другом. К собственно интертекстуальности отечественная исследовательница в своей

классификации относит атрибутированные и неатрибутированные цитаты и аллюзии, а также так называемые центонные тексты (которые «представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат, в большинстве своем неатрибутированных» [Фатеева, 1998, с. 31]).

В качестве элементов паратекстуальности Н. А. Фатеева особо отмечает и описывает наличие в тексте цитаты-заглавия и эпитафия.

Выделяя четыре разновидности метатекстуальности, исследовательница обозначает их как «интертекст-пересказ», «вариации на тему предтекста» («...когда строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста» [Фатеева, 1998, с. 33]), «дописывание «чужого» текста» [Там же], «языковую игру с предтекстами» [Там же, с. 34].

Такие типы взаимодействий, как гипертекстуальность и архитекстуальность, Н. А. Фатеева рассматривает, не выделяя дополнительных подтипов.

В разряде «иные модели и случаи интертекстуальности» [Фатеева, 1998, с. 35] исследовательницей выделяются типы взаимодействия текстов, обозначенные следующим образом: «интертекст как троп или стилистическая фигура» [Там же], «интермедиаальные тропы и стилистические фигуры» [Там же, с. 36], «заимствование приема» [Там же]. В отдельный класс выделяется «поэтическая парадигма» [Там же, с. 37]; (см. также: [Павлович]).

Особое значение для данной работы имеет такой тип взаимодействия текстов, как «интермедиаальные тропы», – если пользоваться классификацией Н. А. Фатеевой, – в основе которого лежит «сравнение изобразительных средств разных видов искусств» [Фатеева, 1998, с. 36].

Согласно одному из подходов к интертекстуальности, сформулированному в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка», «под интертекстуальностью понимаются такие диалогические отношения, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам» [Баженова, с. 105]. В рамках данного подхода важно, что «при этом... адресат верно определяет авторскую

интенцию и воспринимает текст в его диалогической соотнесенности» [Там же]. Иными словами, в тексте закодирована определенная реакция адресата.

Интертекстуальность в рамках этого подхода выражается «широким спектром интертекстуальных референций – от имплицитных, скрытых в подтексте, до прямых отсылок (цитат), эксплицированных в текстовой ткани» [Баженова, с. 106]. В художественном произведении может присутствовать целая палитра интертекстуальных смыслов. Новый, принимающий текст, вступающий в диалог с прецедентным текстом (претекстом), может «выдвигать на первый план отдельные актуальные смыслы, трансформировать их, исходя из художественного замысла автора, вплоть до разрушения первичной смысловой системы, как это происходит, например, при пародировании» [Там же].

В рамках подобного подхода акцентируется, что художественный текст тяготеет к «завуалированности, имплицитности сигналов интертекстуальности» [Баженова, с. 106]. В этом случае следует рассматривать такие «единичные» [Там же] интертекстуальные маркеры, как «...заголовок, эпитафия, выбор говорящих имен, повтор ритма и т.п. <...> Заголовок является средством соотнесенности данного произведения с другим... Эпитафия имеет большую возможность для актуализации ретроспективной связи двух текстов в силу своей расположенности в сильной позиции текста. Выбор имени персонажа... также является средством реализации художественной интертекстуальности» [Там же].

Интертекстуальность проявляется и в использовании прецедентных текстов, «актуализирующих значимую для автора фоновую информацию и апеллирующих к “культурной памяти” читателя» [Баженова, с. 107]. Прецедентный текст характеризуется признаком «многократной повторяемости в интертекстуальном ряду» [Там же], он может быть безболезненно изъят из речевого сообщения. Ссылаясь на труды других исследователей, в частности Ю. Н. Караулова, Е. А. Баженова относит к прецедентным текстам «...общеизвестные цитаты, имена персонажей,

названия произведений и их авторов, а также культурные знаки невербальной природы» [Там же].

С рассмотренной выше концепцией интертекстуальности коррелирует и подход Н. В. Иноземцевой. По ее мнению, «основными маркерами, т. е. языковыми способами реализации категории интертекстуальности в любом тексте могут служить цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления и т. п. Таким образом, интертекстуальность оказывается центральной категорией, с которой сталкивается современный читатель, вступающий в прямой диалог с текстом и его создателем» [Иноземцева, с. 167].

В основном понятийное ядро теории интертекстуальности и ее терминологический аппарат сформировались в 1960-х–1990-х годах XX века, однако в силу продуктивности методов интертекстуального анализа в науке последних десятилетий такой анализ активно применяется в литературоведческой практике при исследовании конкретного литературного материала. Так, только в отечественном литературоведении только за последние десять лет появился солидный массив работ, в которых через призму теории интертекстуальности анализируется и творчество отдельных писателей, и конкретные литературные тексты.

В частности, в ряде исследований творчество того или иного писателя или отдельный текст оказывается в фокусе внимания как центр интертекстуального поля, опирающийся на прецедентную основу в предшествующей литературе и/или ставший, соответственно, прецедентной основой для более поздних текстов. При этом в большинстве таких работ рассматриваемые связи трактуются как интертекстуальные.

Особое внимание последние годы уделяется феномену автоинтертекстуальности, т. е. своеобразного диалога автора с самим собой, когда более поздние тексты одного писателя «цитируют» более ранние, в то же время, преобразуя и трансформируя присутствующие там образы, мотивы, смыслы. В числе немногочисленных современных публикаций, развивающих именно понятийный аппарат теории интертекстуальности, можно назвать, в

частности, работу Д. М. Дреевой и Д. А. Бетановой «Феномен автоинтертекстуальности: к определению понятия», в которой понятийная идентичность автоинтертекстуальности отчасти корректируется с учетом существующих методик лингвистического анализа (см.: [Дреева, Бетанова, 2016]).

Теория интертекстуальности, терминологический аппарат которой сформировался в 1960-х–1990-х годах XX века, в последние годы довольно активно и плодотворно используется на уровне литературоведческого анализа – в качестве методологического инструментария для последнего. Также в наши дни продолжают и теоретические штудии, в рамках которых расширяется и углубляется понимание явления интертекстуальности и родственных ему понятий. В частности такие авторы, как Н. С. Олизько [2007] и Н. Г. Владимирова [2016], выходят к новому пониманию границ понятий интертекстуальности и интермедиальности, расширяя пределы понятия текст и рассматривая в итоге явление интердискурсивности.

Например, Н. С. Олизько полагает, что вопрос типологии интертекстуальных отношений до сих пор остается открытым, не считая ни одну актуальную классификацию окончательной и вполне удовлетворительной. Исследовательница выделяет в частности следующие типы интертекстуальных отношений: гипертекстуальность, когда постмодернистский текст «актуализирует связи с предшествующими работами автора» [Олизько, 2007, с. 54], паратекстуальность и метатекстуальность, характерные при наличии связей внутри текста с самим собой, интекстуальность, представляющую собой связь текста с другими литературными произведениями и жизненными реалиями, а также некоторые другие типы отношений.

Интердискурсивность Н. С. Олизько понимает как взаимодействие постмодернистского художественного дискурса с различными дискурсами – религиозным, философским, историософским, научным, публицистическим, документальным и другими – и знаковыми системами (литературой, музыкой,



живописью, литературой, кино) [см. Олизько, 2008, с. 77]. Интермедиальность при этом она рассматривает как один из типов интердискурсивных отношений, а саму интердискурсивность – как явление, которое вырастает из представления Ю. М. Лотмана о семиосфере, то есть совокупности знаковых систем, включающих текст, язык и в целом культуру.

Также Н. С. Олизько использует термин самоподобие для описания взаимодействия текстов одного автора между собой, рассматривается это явление как разновидность интертекстуальности: «...интертекстуальность актуализирует самоподобную связь частей одного текста друг с другом, отдельного текста с другими текстами этого же автора и с прецедентными феноменами на уровне содержания, структуры и жанрово-стилистических особенностей» [Олизько, 2007, с. 42]. По нашему мнению, в данной работе исследуется близкое по существу явление, для обозначения которого здесь используется термин автоинтертекстуальность. В рамках анализа автоинтертекстуальных взаимодействий в творчестве О. Хаксли нами рассматривается рефлексия писателя по поводу собственных художественных произведений в некоторых его письмах, трактатах, эссе, а также автоинтертекстуальные взаимодействия между его же отдельными художественными текстами.

В свою очередь, Н. Г. Владимирова разделяет подход к интермедиальности как к одному из видов интертекстуального структурирования художественного произведения, подчеркивая происходящее при этом расширение понятия текста: «Это такие межтекстовые связи, когда “текстом” становится другой вид искусства», – отмечает она [цит. по: Владимирова, с. 97] и констатирует, что даже объект, которым характеризуется понятие интертекстуальность, размыт. С одной стороны, интертекстуальность может рассматриваться как имманентное свойство самой художественной литературы, с другой стороны – как теоретическое понятие, используемое для филологического анализа. Именно эта размытость дает основание для упомянутого широкого понимания этого явления, что и

становится методологической базой литературоведческого анализа в ряде исследовательских трудов.

В последнее время появился ряд работ, авторы которых не ставят своей целью определение или уточнение собственно границ интертекстуальности, рассматривая конкретные случаи взаимодействий между текстами, присутствие одних текстов в других, при этом рассматривают эти взаимодействия именно как интертекстуальные и дают рабочие определения интертекстуальности, допускающие столь же широкое понимание этого явления. Особый интерес для нас представляют подобные исследования, выполненные на материале произведений О. Хаксли, так как присутствующие в его творчестве типы межтекстовых взаимодействий с трудом укладываются в рамки «классического» подхода к трактовке понятий интертекстуальности, интермедальности, автоинтертекстуальности.

Так, К. В. Скорик трактует понятие аллюзии как средство интертекстуальной диалогизации, под которым может подразумеваться упоминание фактов самого разного порядка: исторических, литературных, библейских, мифологических, бытовых [см. Скорик, 2012, с. 124]. Немалое место в рамках своего анализа она уделяет рассказу О. Хаксли «Хьюберт и Мини». Подразделяя аллюзии на литературные и внелитературные, К. В. Скорик в качестве средств интертекстуальной диалогизации у Хаксли рассматривает чрезвычайно широкий ряд компонентов: это и упоминание имени композитора И. Стравинского и названия его музыкального произведения «Весна священная», и присутствие имени художника XVII века Сальватора Розы, и упоминание Достоевского, Лоуренса, а также включение в текст различных географических объектов (Тибет, Золотой Берег) [см. Скорик, 2010].

Весь этот широкий спектр разноплановых аллюзий выполняет, по мнению К. В. Скорик, одинаковую функцию: а именно, способствует появлению новых смыслов в сознании воспринимающего текст субъекта (читателя), поддержанию диалогических отношений между автором и

читателем. При этом К. В. Скорик: а) избегает проблематизации границ интертекстуальности; б) рассматривает в качестве интертекстуальных фактически интермедиальные взаимодействия, не используя этого термина; в) принимает к рассмотрению взаимодействия, далеко выходящие за пределы диалога литературных текстов друг с другом, что традиционно понимается под интертекстуальностью.

Другая исследовательница, К. А. Данилова, в отличие от К. В. Скорик, использует более сложный терминологический аппарат. Она подразделяет интертекстуальные включения не только по видам – цитация, аллюзия и упоминание, но и их функциям: экспрессивная, апеллятивная, референтивная, поэтическая и метатекстовая). В качестве интертекстуальных включений К. А. Данилова выделяет географические объекты (древние города Фивы, Вавилон, Микены и другие), мифологических героев (Одиссей, Юпитер, Гаутама), имена библейских персонажей (Иов, Иисус), имена исторических деятелей в различных сферах (Зигмунд Фрейд, Джеймс Уильям, Карл Маркс, Владимир Ленин и другие) [см. Данилова, 2015].

Так или иначе, но феномен интертекстуальности – при множественности его проявлений (вплоть до выходящей за пределы собственно литературы интермедиальности) и толкований – в любом случае имеет принципиальное значение для интерпретации художественных текстов. Исключительно цитатный мир О. Хаксли, безусловно, не может быть адекватно проанализирован вне его обширного интертекстуального поля.

### **Методология и методы исследования**

В качестве основного метода в данной работе используется метод интертекстуального анализа, который предполагает изучение межтекстового взаимодействия с опорой на определенные его репрезентации, в частности цитаты, аллюзии и др. В диссертации проводится систематизация этих компонентов, анализируются связи с текстом-источником и смысловые трансформации, которые происходят в изучаемом тексте благодаря введению

«чужого» слова. Кроме того, в исследовании применяется метод сравнительного анализа.

Одним из важных понятий, используемых в данной работе и обосновывающих такой подход, является понятие интермедиальности, которое Ж. Женетт считал доминирующей характеристикой современной культуры. Понимание Ж. Женеттом и другими исследователями культуры как глобального текста, в котором «зашифрованы» различные виды искусства, дает возможность проследить взаимодействие между текстом художественного произведения и произведениями аудиовизуальной культуры (живописью, музыкой). Интермедиальность как раз и предполагает организацию текста посредством различных видов искусств, в частности присутствие в произведении одного медиального ряда (например литературы) образов и аллюзий другого медиального ряда (например музыки, живописи).

Такое – расширенное – понимание межтекстового взаимодействия особенно актуально для данной работы, где в главе, посвященной роману «После многих лет умирает лебедь», анализируются отсылки к многообразным явлениям культуры и искусства (в частности живописи).

#### **Теоретическая значимость исследования**

Определяется приложением существующих концепций интертекстуальности к творчеству О. Хаксли, чьи произведения обладают высокой интертекстуальной и интермедиальной «валентностью», благодаря чему осуществляется проверка этих концепций на репрезентативном литературном материале. Это в определенной степени обогащает теорию интертекстуальности.

#### **Практическая значимость исследования**

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использовать материал данного исследования в лекционных курсах по интертекстуальным взаимодействиям в зарубежной литературе XX века, в спецкурсах, посвященных проблемам интертекстуальности, а также в издательской практике при публикации произведений Хаксли.

### **Степень достоверности результатов исследования**

Достоверность результатов подтверждается опорой в процессе исследования на обширный массив литературного и научного материала, включающего в себя большинство романов Хаксли, его письма, тексты прецедентных по отношению к творчеству Хаксли источников, и, напротив, более поздних произведений, для которых уже романы английского писателя выступает в качестве таковых. Наконец, приводятся отсылки к большому массиву научной литературы по интертекстуальности и к работам, проблематизирующим интертекстуальный аспект творчества Хаксли.

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, трех глав, которые делятся на подразделы, заключения и библиографических ссылок, включающих в себя 219 источников, в том числе 116 – на английском языке. Общий объем работы – 220 страниц.

### **Апробация работы**

Основные положения и результаты диссертационного исследования представлены в форме докладов на 10 международных и всероссийских конференциях, в Екатеринбурге, Минске (Республика Беларусь), Перми, Самаре, Нижнем Новгороде, Москве. Доклады были зачитаны на Международных научных конференциях литературоведов-англистов (Самара, 29 сентября – 1 октября 2016; Минск, 21–23 сентября 2017; Нижний Новгород, 11–13 октября 2018; Москва, 26–27 сентября 2019; Москва, 24–25 сентября 2022); на Всероссийской научной конференции «III Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр» (Екатеринбург, 3 ноября 2016); на Ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи» (Екатеринбург, ноябрь 2013, 2014, 2015, 2016 и 2017); на XV всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 5–6 апреля 2018).

По материалам диссертации опубликовано 13 научных статей, из них 5 – в научных изданиях, рецензируемых ВАК РФ («Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки», «Вестник Воронежского государственного университета. Филология. Журналистика», «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология», «Вестник Челябинского государственного педагогического университета»), а 7 – в сборниках материалов различных научных конференций (размещены в системе РИНЦ). Одна статья также проиндексирована в базе WOS («Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки»).

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Художественный мир Хаксли образует обширное интертекстуальное поле, лишь частично освоенное мировым литературоведением, и присутствие в его творчестве «следов» многочисленных прецедентных источников играет важную смыслообразующую роль в репрезентации меняющегося образа мира писателя.
2. Раннее творчество Хаксли (1920-е–начало 1930-х годов), характеризующееся позицией «абсолютного сомнения», опирается на обширный литературный, художественный и философский бэкграунд, своим многообразием демонстрирующий невозможность создания единой целостной картины мира и реализующий бесконечное многообразие возможных ракурсов при изображении действительности.
3. Прецедентные тексты позднего творчества Хаксли (вторая половина 1930-х – начало 1940-х годов) дифференцируется, исходя из соответствия его «положительным программам» соответствующих периодов. Прецедентные культурные источники в романах писателя этого времени (в качестве наиболее репрезентативных в этой связи рассмотрены романы «После многих лет умирает лебедь» и «Остров») делятся на 1) подкрепляющие ценностную позицию Хаксли соответствующего периода; 2) в разной степени враждебные ей; 3) нейтральные по отношению к ней; 3) ценностно амбивалентные.

Соответственно в поздних романах Хаксли его «положительные программы» выступают в роли ценностных центров, вокруг которых располагаются различные символы мировой культуры.

4. Творчество Хаксли включает в себя множество автоинтертекстуальных пересечений, выявляющих как рефлексию писателя по поводу смыслов, отразившихся в созданных им произведениях, так и эволюцию его образа мира, которая зачастую акцентируется посредством полемического диалога с ранее написанными произведениями. Например, в поздних письмах и романе «Остров» прослеживается специфическая, с элементами полемического диалога трансформация ряда смыслов антиутопического романа «О дивный новый мир». Эпистолярное наследие является релевантным ключом к образу мира и к основным смыслам произведений Хаксли.
5. Эволюция образа мира проявляется в трансформации образа автобиографического героя (позднее – «бывшего автобиографического героя»). От романа к роману автобиографический герой претерпевает духовную и мировоззренческую эволюцию, которая, как выясняется в ходе анализа, коррелирует с мировоззренческой динамикой самого О. Хаксли: герой, как и сам автор, движется от позиции скептицизма (в ранних романах 1920-х–начала 1930-х годов) к поиску позитивных ценностей (в частности в переходном романе «Слепой в Газе» (1936)). Между тем, так называемые «бывшие автобиографические герои» поздних романов О. Хаксли («После многих лет умирает лебедь» (1939) и «Остров» (1962)), уже не являются отражением философского, вообще ментального поиска самого Хаксли, при том, что на фактологическом уровне мы по-прежнему видим у них много общего как с самим писателем, так и с автобиографическими героями ранних романов. Однако «бывший автобиографический герой» – это тот, кто так и не обрел позитивных ценностей. Демонстрируя явную морально-нравственную ущербность, эти герои знаменуют взгляд автора на самого

себя в прошлом, или, скорее, – на то, каким он, по его собственному мнению, мог бы быть, если бы остановился в своем поиске.

6. Такие произведения Хаксли, как «О дивный новый мир», «Обезьяна и сущность», «Остров», стали значимым в смысловом отношении прецедентом (хотя и с существенной трансформацией) для романов «Элементарные частицы» М. Уэльбека и «Трилогии Безумного Аддама» М. Этвуд. Моделируя сущностные основы современной реальности, М. Уэльбек, в частности, изображает людей, психологически готовых жить в подобии «дивного нового мира», но такая возможность им, однако, не предоставляется, что и приводит героев «Элементарных частиц» к гибели. М. Этвуд за основу своего фантастического мира берет мотивы и идеи как из романа Хаксли «О дивный новый мир», так и из других его романов – утопии «Остров» и антиутопии «Обезьяна и сущность». Погибающая цивилизация в «Безумном Аддаме» имеет немало общего с «дивным новым миром» Хаксли; хаос, оставшийся на ее руинах, – с постапокалиптической цивилизацией в «Обезьяне и сущности», а в системе ценностей людей, взявшихся возродить цивилизацию после Апокалипсиса, прослеживаются явные параллели с системой ценностей утопического «Острова».



## ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО О. ХАКСЛИ В ДИАЛОГЕ С МИРОВОЙ КУЛЬТУРОЙ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

### 1.1. «Игра с мировой культурой» в раннем творчестве О. Хаксли

Многочисленные упоминания в романах Хаксли различных прецедентных источников, включение в тексты отсылок к произведениям мировой литературы и к иным феноменам культуры и искусства далеко не случайны, а всесторонняя образованность писателя позволяет ему сделать их круг чрезвычайно широким.

«Культурологичность» и вытекающая из этого цитатность наиболее характерны для ранних произведений Хаксли, в которых он ведет сложный диалог с мировой культурой, являющейся для него источником различных взглядов на мир. Мир у Хаксли 1920-х годов предстает в виде полилога различных «голосов» (в бахтинском понимании), многие из которых имеют глубокие корни в мировой культуре.

В программном для раннего творчества писателя романе «Контрапункт» (1928) образ мира воплощен в метафоре оркестра, где каждый инструмент ведет свою линию: «“Я емь я, – говорит скрипка, – мир движется вокруг меня”. “Вокруг меня”, – поет виолончель. “Вокруг меня”, – твердит флейта. И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных» [Huxley, 1971*b*, p. 26; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 56]. В ранних романах Хаксли своеобразными «аналогами» инструментов со своими «голосами» становятся герои как носители разных картин мира.

Характер взаимодействия героев ранних произведений Хаксли с прецедентными источниками как культурными символами варьируется. Одни культурные образцы строго «закреплены» за отдельными героями, а другие выступают в качестве своеобразных «точек соприкосновения» образов мира разных героев, когда один и тот же культурный источник входит в

«прецедентную базу» носителей разных «голосов», и через него идет диалог между этими героями.

Разные герои романа «Контрапункт» с их образами мира испытываются музыкой Баха на торжественном приеме в Тэнтемаунт-Хаусе, и она вызывает у них принципиально разные реакции.

Случайная посетительница концерта Фанни Логан, не входящая в число героев-интеллектуалов, носителей тех или иных концепций мироздания, легко поддается сентиментальному порыву, который рождается в ее душе при звуках классической музыки: «Слезы подступали к глазам Фанни Логан. Ее легко было растрогать, особенно музыкой...» [Huxley, 1971*b*, p. 30; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 58].

При этом человек искусства, художник Джон Бидлейк с презрительным скепсисом отмечает восторг, который демонстрирует большинство слушателей концерта, упрекая их в филистерском преклонении перед искусством. Сам он откровенно признается, что Бах (как и вообще классическая музыка) оставляет его равнодушным: «Какой смысл такому замечательному художнику, каким был Джон Бидлэйк, притворяться, будто он любит музыку?» [Huxley, 1971*b*, p. 30; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 57].

Представитель же «позитивной» профессии, ученый-биолог лорд Эдвард Тэнтемаунт не может устоять перед тем, чтобы не спуститься в гостиную, где звучит произведение великого немецкого композитора. Бах для него – не просто олицетворение всего лучшего в музыке, но и символ постижения философской сущности вещей, близкого ему самому: «Работа подождёт. Такие вещи слышишь не каждый день» [Huxley, 1971*b*, p. 38; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 66]. Находясь на светском рауте и испытывая дискомфорт среди чуждых науке людей, с которыми ему не о чем поговорить, Эдвард Тэнтемаунт обретает некое подобие душевного равновесия, услышав музыку Баха, придающую миру некую целостность.

Объектом полемики между героями, внешним поводом для столкновения различных мировоззренческих позиций становится также

христианский святой Франциск Ассизский. Спор об этом персонаже ведут в романе Рэмпион, Филип Куорлз, Барлеп и Спэндрелл.

Если для Спэндрелла и особенно Барлепа, по своим взглядам на мир очень далеких друг от друга, святой Франциск является образцом духовного совершенства, выразителем высших идеалов, то для Рэмпиона это – антигерой, яркий пример стремления подняться к сверхчеловеческому уровню, что уничтожает саму человеческую сущность: «Заставлять людей буквально следовать учению Христа – это значит заставлять их вести себя подобно идиотам, а в конечном счёте – подобно дьяволам. <...> Возьмите <...> вашего гнусного святого Франциска» [Nuxley, 1971*b*, p. 408; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 492].

В своих «записных книжках» Филип Куорлз (герой, выражающий в некоторой степени мировоззрение самого Хаксли) солидаризируется с позицией Рэмпиона, высказываясь о святом Франциске Ассизском не менее резко, характеризуя этого христианского святого как «злокачественного идиота» [Nuxley, 1971*b*, p. 321; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 392]. Этот отрывок иллюстрирует, в частности, некоторую общность взглядов автобиографического героя Филипа Куорлза со взглядами героя лоуренсовского типа Рэмпиона: последний тоже подвергает жесткой критике некоторых философов и ученых, обвиняя их в насильственном внедрении идеологии рационализма и практицизма как основы современного европейского общества.

Позиции Филипа Куорлза и Рэмпиона находят точки соприкосновения и в отношении к уже упомянутому Льву Толстому.

Для Рэмпиона это «великий человек, намеренно ставший идиотом оттого, что он пытался быть больше, чем великим человеком» [Nuxley, 1971*b*, p. 408; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 492]. Филип Куорлз, поддерживая взгляды Рэмпиона, рассуждает о Толстом как о писателе и – шире – человеке, который сознательно отказался от своей миссии говорить правду посредством искусства, при том, что именно искусство, по его убеждению, может быть

ближе к реальности, чем философия, богословие или наука: «Толстой был превосходный романист, но, несмотря на это, его рассуждения о нравственности просто омерзительны, а его эстетика, социология и религия достойны только презрения» [Ibid., p. 321; цит. по: Там же, с. 392].

Филип Куорлз упоминает Толстого (наряду с Платоном, Франциском Ассизским, «Кантом-моралистом» и «Ньютоном-богословом», а также Фарадеем) в контексте своих (коррелирующих с взглядами Рэмпиона) рассуждений о губительном результате преобладания одних способов познания действительности (прежде всего интеллектуально-рациональных) над другими: «...чрезмерное развитие интеллекта ведет к атрофии всего остального», поэтому ответы профессоров и богословов на существенные вопросы человеческого бытия – «инфантильны» и «смехотворно наивны» [Ibid.; цит. по: Там же].

Входит Л. Н. Толстой и в прецедентный бэкграунд героя «Контрапункта» Барлепа (прототипом которого стал Дж. Миддлтон Марри, журналист и издатель журнала «Атенеум», где сам Хаксли некоторое время работал обозревателем) с его аффектированным морализмом, апологетикой «детской», «природной» чистоты, декларативным подражанием нравственному примеру самого Толстого.

Так, содержание одной из статей Барлепа через призму взгляда на нее молодого интеллектуала Уолтера Бидлейка сводится к тому, что автор «...подражал в своём поведении Толстому и “шёл напрямик к великим, простым, незыблемым основам” – так Барлеп называл нахальное влезание этого старого генерала Армии спасения<sup>6</sup> в чужую душу» [Huxley, 1971b, p. 162; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 209].

Впрочем, прямолинейная «квазитолстовская» риторика Барлепа, представленная с явной авторской иронией, несколько снижает и прецедентные по отношению к ней идеи самого Льва Толстого. Плюс к этому

---

<sup>6</sup> Имеется в виду Л. Н. Толстой.

сочетание «подражания в своем поведении» русскому классику с фактическим аморализмом поступков Барлепа косвенно ставит под вопрос также и нравственную состоятельность яснополянского Учителя, порождая сомнение в его искренности (что, в общем, вписывается в присущую культуре XX века традицию нравственной полемики с Л. Н. Толстым именно с точки зрения сомнения в его искренности).

Взгляды героя «Контрапункта» Рэмпиона близки к идеалу «естественного человека» Д.-Г. Лоуренса. Мироззрение Рэмпиона формулируется в романе, в частности, следующим образом. «Быть совершенным животным и в то же время совершенным человеком – таков был его идеал» [Huxley, 1971*b*, p. 116; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 156]. Детализируя основу своего взгляда на мир, Рэмпион ссылается на слова Уолта Уитмена о животных: «Они не скорбят, не жалуется на свой злополучный удел. Они не плачут бессонными ночами о своих грехах» [Ibid.; цит. по: Там же]. Таким, с точки зрения Рэмпиона, должно быть и правильное, здоровое отношение человека к собственному существованию.

Соответственно прецедентными «антагонистами» Рэмпиона в мировой культуре являются святой Франциск и в целом галерея христианских пророков и мучеников, усилиями которых христианство с его идеалом отречения от всего земного и бренного, идеалом аскетизма стало мировой религией. По мнению Рэмпиона, под влиянием христианства нарушились гармония и цельность человеческой личности, которая оказалась редуцированной наполовину, поскольку христианство «попросту не считалось с целой половиной человеческого общества» [Huxley, 1971*b*, p. 124; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 165].

Резко отрицательно Рэмпион оценивает и роль науки (олицетворяемой Ньютоном) как интеллектуальной основы современной цивилизации, и роль промышленности (олицетворяемой Фордом) как ее экономической основы. В итоге он следующим образом вербализует «болезнь современного человека»: «Я зову её Иисусовой болезнью... Вернее – Иисусовой и ньютоновой

болезнью, потому что учёные повинны в ней не меньше христиан. И крупные дельцы тоже, если на то пошло. Это Иисусова, ньютонова и фордова болезнь. Эта троица убивает человечество, высасывает из нас жизнь и начиняет нас ненавистью» [Ibid., p. 121; цит. по: Там же, с. 161].

Апологетика же Рэмпиона направлена на представителей Античной эпохи, воспринимавших человеческую личность как целостностное единство духа и тела.

Если говорить о деятелях литературы и культуры, то наиболее негативно Рэмпион относится к Шелли и Прусту. Шелли, с точки зрения Рэмпиона, был не способен мыслить о природе человека как таковой, в единстве духовного и телесного, отдавая избыточное предпочтение первому и необоснованно редуцируя материальную основу существования.

Так, для Рэмпиона Шелли – поэт «...с гнусной ложью в душе! Как он всегда убеждал себя и других, что земля – это вовсе не земля, а либо небо, либо ад» [Huxley, 1971*b*, p. 124; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 156]. Особенно едко в монологе Рэмпиона высмеивается ода Шелли «К жаворонку»: «Разве можно допустить, что жаворонок – это только птица, с кровью, перьями, которая вьёт себе гнездо и кушает гусениц? <...> Нужно, чтобы жаворонок стал бесплотным духом. Без крови, без костей» [Huxley, 1971*b*, p. 124; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 166]. (Стоит отметить, что сам Хаксли очень высоко ценил поэзию Шелли, и такая резкая оценка со стороны явно симпатичного автору романа героя отражает прежде всего определенную систему ценностей, которая преломляется сквозь призму конкретного художественного образа).

В отношении Пруста Рэмпион не менее резок: «И жить нужно так, чтобы это была не жизнь в мире живых людей, а одинокие воспоминания, мечты и размышления. <...> Это вы называете возвышенной жизнью. А говоря попросту, это медленное умирание» [Huxley, 1971*b*, p. 404; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 487].

Особое место в раннем творчестве Хаксли занимают герои, которых можно назвать «верующими богоборцами»: это, прежде всего, Спэндрелл из

«Контрапункта» и Колмэн из более раннего «Шутовского хоровода» (1923). Спэндрелл – циничный герой-бунтарь (этот типаж с некоторыми вариациями присутствует в разных романах Хаксли). Колмэн же – ранняя «реинкарнация» Спэндрелла: его образ пока лишен того трагизма, который присущ образу Спэндрелла. Но Колмэн тоже демонстративно бросает вызов «сакральному», и этот вызов в частности проявляется в «снижающих», «карнавализирующих» обращениях к Новому Завету.

Так, герой «Шутовского хоровода» неоднократно напрямую или косвенно цитирует Евангелие в очевидно пародийном контексте. Например, при безуспешной попытке перевязать себе руку: «И истекла из него кровь и вода... Он повторял эти слова снова и снова и на пятнадцатом повторении разразился хохотом» [Huxley, 1980, p. 215; цит. по: Хаксли, 1936, с. 282]. В другой ситуации Колмэн уподобляет манипуляции с лягушками в школьном биологическом кабинете распятию Христа: «...мы распинали их [лягушек] булавками пузом вверх, как зелененьких христосиков» [Ibid., p. 51–52; цит. по: Там же, с. 67].

Вводится Колмэном в заведомо карнавализованный контекст и пародийно трансформируется «Божественная комедия» с ее метафизической насыщенностью: сопровождая своего знакомого по увеселительным заведениям Лондона, он сравнивает себя с дантовским Вергилием: «Вот это Данте, – и он показал на темноволосого юношу, – а я Вергилий. <...> Вот это, Алигьери, две грешных души, хотя и не Паоло и Франческа, как вы могли бы подумать» [Huxley, 1980, p. 177; цит. по: Хаксли, 1936, с. 231].

Значительно более трагична фигура Спэндрелла из «Контрапункта». Парадокс в том, что он, преступающий в собственной жизни все мыслимые нравственные границы, верит в существование Бога; аморальное поведение этого героя – вызов Создателю. Не случайно в споре с Рэмпионом Спэндрелл ссылается на Иисуса и христианских святых, то есть на тот самый христианский ценностный бэкграунд, который принципиально чужд

Рэмпиону («Возьмите, например, Иисуса или святого Франциска – разве они трупы?») [Huxley, 1971*b*, p. 124; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 165]).

У Спэндрелла утрата веры в Создателя совпадает с крушением собственной идентичности в качестве богоборца. Соучастие в убийстве, созерцание тела убитого при его непосредственном участии человека разрушили в Спэндрелле и своеобразную гордость своим богоборческим аморализмом, и – веру в существование того Бога, вызовом которому и был этот аморализм: «Но самой большой шуткой Бога, по крайней мере для Спэндрелла, было то, что Бога вообще не оказалось. Его не было. Ни Бога, ни дьявола. <...> А может быть, дьявол – это как раз и есть дух помоек? А Бог? В таком случае Бог – это просто-напросто отсутствие помоек» [Huxley, 1971*b*, p. 425; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 511].

После убийства политического лидера Эверарда Уэбли и утраты самоидентичности единственным подтверждением возможности (только возможности!) существования Бога для Спэндрелла является музыка Бетховена, через рецепцию которой он постигает сущность мироздания: «Эта музыка доказывает существование массы вещей – Бога, души, добра, – неопровержимо доказывает...» [Huxley, 1971*b*, p. 428; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 515]. Однако и это подтверждение оказывается условным и хрупким: «Музыка – это доказательство: Бог существует. Но только до тех пор, пока звучат скрипки. А когда смычки отняты от струн, тогда что? Мусор и бессмыслица – безысходная чушь» [Ibid., p. 429–430; цит. по: Там же, с. 517].

Именно Бетховен стал последним аргументом Спэндрелла в его поисках Бога и в борьбе против него. И именно этот аргумент он предъявляет Рэмпиону за несколько минут до своей гибели (Спэндрелл сознательно подставится под пули Свободных Британцев и был убит).

В прецедентный бэкграунд героев Хаксли могут входить не только те имена и источники, что упоминают они сами, но и те, что приводят в их отношении другие персонажи. Так, Спэндрелл характеризуется Рэмпионом следующим образом: «Он Питер Пэн a la Достоевский, плюс Мюссе, плюс



модерн, плюс Бенъян, плюс Байрон и маркиз де Сад» [Huxley, 1971*b*, p. 137; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 180].

Очевидно, что Рэмпион перечисляет имена принципиально антиномичных по своим взглядам на мир представителей мировой культуры. Объединяющее начало здесь – соединение в этих прецедентных по отношению к Спэндреллу образах мира веры – и богоборческого бунта, что характерно и для самого Спендрелла.

В самом деле, в перечне Рэмпиона – и откровенно бросающий вызов Богу маркиз де Сад, и Байрон, который с глубокой симпатией описал Каина как первого богоборца, но привел его все же к раскаянию («И это я, который ненавидел // Так страстно смерть, что даже мысль о смерти // Всю жизнь мне отравила, – это я смерть в мир призвал» [Байрон, с. 403]), и глубоко верующий Достоевский, с глубоким пониманием и сопереживанием, хотя, разумеется, без оправдания показавший и бунт Раскольникова, воплотившийся в преступном деянии, и интеллектуальный бунт Ивана Карамазова. Для апологета «гармонического человека» Рэмпиона весь этот прецедентный бэкграунд вместе с усвоившим его Спэндреллом – проявление «извращенности».

Кстати, для того же Рэмпиона музыка Бетховена – всего лишь еще одно доказательство того, насколько искусство далеко от реальной жизни: «...это слишком прекрасно... Это нечеловечно. Если бы это продолжалось, вы перестали бы быть человеком. Вы умерли бы» [Ibid., p. 433; цит. по: Там же, с. 521].

Особое место в художественном мире романов Хаксли, в том числе и в ранних, занимают «ретроспективные» персонажи. Связанные с ними сюжетные линии могут быть параллельны основному действию [судьба карлика Геркулеса Лапита в «Желтом Кроме» (1921)], а могут пересекаться с ним [как в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь» (1939) повествование об аристократе XVIII века графе Хоберке, соединившееся с повествованием о миллиардере XX века Стойте].

В то же время эти «ретроспективные» персонажи – в качестве носителей определенных идей и смыслов – становятся полноправными участниками своеобразного интеллектуального полилога героев – современников Хаксли, и в данной роли они также выступают носителями своеобразного прецедентного бэкграунда. Одни литературные и – шире – культурные источники являются для «ретроспективных» персонажей некоей точкой опоры, а другие – полемичны или же враждебны по отношению к ним. В этой связи интересен образ упомянутого выше Геркулеса Лапита – одного из владельцев поместья Кром, жившего в XVIII веке.

Исходя из своей идеи своеобразной обратной зависимости уровня развития духа человека от его роста, карлик Геркулес Лапит сочиняет новую мифологию эволюции человечества, отталкиваясь при этом и от античной, и от библейской картин мира. В рамках этой новой мифологии размеры тела обратно пропорциональны развитию разума и души: чем объемнее тело, тем сильнее власть плоти и тем меньше остается места «идеальному» началу. Отсюда, например, эволюция от интеллектуально и духовно примитивных Титанов до многократно уменьшившихся в росте, но обретших внутреннюю сложность людей классической Античности: «...в те дни // Титанов безобразные ступни // Осмеливались землю попирать, // И Бог, скликав ангельскую рать, // Наслал Потоп, дабы не видеть зла. // Но Теллус новое произвела // Исчадь, – то был Воин и Герой. // Он мускулистой высился горой: // Немилосерд, невыдержан и груб, // Невиданно, не по размерам глуп» [Huxley, 1979a, p. 110; цит по: Хаксли, 1987, с. 82].

Итак, Титаны и Герои были самыми сильными и самыми крупными по размерам представителями разумной жизни на Земле, но их разум и духовное развитие находились в обратно пропорциональной зависимости от их огромного роста, поэтому данные персонажи уступили место человеческой расе. Человек в рамках этой новой мифологии, специфически трансформирующей, в частности, античную, стал велик не ростом, а «картинами и славой мудрых книг», но на этом человеческая эволюция не

завершилась, так как «к земле обетованной держит путь разумный гном», и уже карлик должен стать венцом эволюции, вершиной человеческого духа: «Уменьшенный в размерах Человек – // Свое величье утвердит навек» [Huxley, 1979a, p. 112; цит. по: Хаксли, 1987 с. 82–83].

Соответственно этой мифологической картине мира Геркулес Лапит воспринимает себя как своеобразного посланца новой цивилизации мудрых и утонченных карликов.

В рамках прецедентного бэкграунда новой мифологии Геркулеса Лапита фигурируют многие персонажи античной истории и культуры, благо он хорошо знает греческую и римскую историю, восхищается античными философами и писателями (Сенекой, Светонием, Петронием). Даже самоубийство Геркулеса Лапита (когда он окончательно осознал свою чуждость и ущербность в мире «больших» людей) осуществлено по прецедентному сценарию: карлика вдохновил пример Сенеки и Петрония, перерезавших себе вены в ванне (причем Петроний «в последний раз призвал к себе друзей, прося их говорить ему не о философских утешениях, но о любви и приятных развлечениях, а жизнь в это время вытекала из него через вскрытые вены» [Huxley, 1979a, p. 122–123; цит. по: Хаксли, 1987, с. 92]).

Однако обратившись перед смертью к описанию самоубийства Сенеки в своей любимой античной книге – книге Светония, Геркулес Лапит находит очередное – и уже последнее для него – свидетельство того, насколько чужды ему подобные в «большом» мире: «...он взял с полки Светония. Ему хотелось прочесть, как умер Сенека. Он открыл книгу наудачу. “Но к карликам, – прочитал сэр Геркулес, – он относился со сдерживаемым отвращением, как к *lulus naturae* и приносящим беду”» [Ibid.; цит. по: Там же].

Случайно выхваченная из контекста фраза относилась вовсе не к прецедентному для Лапита Сенеке, а к императору Августу, однако именно она стала окончательным подтверждением страшного знания сэра Геркулеса о мире. И на нее наложилась не менее случайная реминисценция: «Этот самый Август, вспомнил он [Геркулес Лапит], выставил однажды в амфитеатре

Люция, молодого человека из благородной семьи ростом менее двух футов и весом – семнадцать фунтов» [Ibid.; цит. по: Там же].

Олдос Хаксли – близкий родственник ученых-биологов мирового уровня [в частности он был внуком сподвижника Дарвина Томаса Генри Гексли (1825–1895); старший брат писателя Джулиан (1887–1975) был лауреатом Нобелевской премии в области биологии и первым генеральным директором ЮНЕСКО, сыгравшим одну из основных ролей в создании этой организации], сам мечтавший о деятельности биолога (этим планам помешала осуществиться развившаяся у него болезнь глаз, приведшая фактически к полной слепоте), и в своем творчестве он постоянно обращался к «естественнонаучным» (прежде всего – биологическим) мотивам и смыслам.

Неудивительно поэтому, что важное место в галерее героев Хаксли занимают образы ученых-естествоиспытателей (разумеется, имеющих собственный научный и культурный бэкграунд).

Так, научная деятельность Эдварда Тэнтемаунта из романа «Контрапункт» началась с открытия им для себя трудов известного французского ученого-физиолога Клода Бернара, идеи которого стали основой для его собственных работ.

Тэнтемаунт вслед за Клодом Бернаром доказывает в своей лаборатории единство всего живого: «То, что было некогда задней ногой барана и листьями шпината, станет частью руки, которая написала, частью мозга, который задумал медленные ритмы симфонии “Юпитер” [Моцарта]. <...> ...для лорда Эдварда это было откровением. Неожиданно, в первый раз в жизни он понял, что он составляет единое целое с миром» [Huxley, 1971*b*, p. 34-35; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 61].

Неодушевленные фрагменты «материи» оказались для Тэнтемаунта сведенными в некое сложно организованное единство с «фрагментами» высокой культуры, в данном случае – с моцартовской симфонией «Юпитер».

В более раннем романе «Шутовской хоровод» (1923) таким ученым-естествоиспытателем, смотрящим на мир исключительно сквозь призму наблюдения и эксперимента, является ученый-физиолог Шируотер.

Содержание монологов и реплик этого героя подчеркнуто (и даже – в рамках общего контекста романа – пародийно) «биологично», однако прецедентный культурный бэкграунд, пусть и достаточно бедный, просматривается в «потоке сознания» Шируотера, когда в финале романа он «спасается бегством», крутя педали стационарного лабораторного велосипеда, и представляет, как проезжает один за другим разные города Англии: «...он скоро будет в Гарвиче, он катится по зелено-золотым долинам, где писал свои пейзажи Констебл» [Huxley, 1980, p. 246; цит. по: Хаксли, 1936, с. 323], – английский художник-романтик.

Размышляя о собственной жизни, Шируотер теперь понимает, что ему нужно пересматривать привычную для него картину мира, которая оказалась разрушена, и сравнивает этот процесс со строительством собора – собора Святого Павла: «Пропорции, пропорции! Сначала была груда беспорядочно сваленных грязных камней; потом стал собор Святого Павла. Из этих обломков нужно построить жизнь, соблюдая пропорции» [Ibid., p. 247; цит. по: Там же, с. 324].

Фактически «прозревающий» в финале «Шутовского хоровода» Шируотер, смутно понимая необходимость некоей целостной картины мироздания, объединяющей выделение пота при физической нагрузке с живописью Констебла и собором Святого Павла, становится своеобразным прецедентным предшественником Эдварда Тэнтемаунта из «Контрапункта», для которого эта целостная картина (в центре которой, разумеется, все равно «материя» и «физиология») уже образовалась.

В творчестве Хаксли отведено место и героям – носителям тех или иных политических идей, воодушевленным ими вплоть до фанатичной преданности. В «Контрапункте» это коммунист Иллидж и «правый» политический деятель, лидер Союза Свободных Британцев Эверард Уэбли.

Леди Эдвард Тэнтемаунт на светском рауте, организованном в коттедже Тэнтемаунтов, сравнивает Эверарда с Александром Македонским, правда, со значительной долей иронии: «Он хочет, чтобы с ним обращались как с его собственным памятником, воздвигнутым восторженной и благодарной нацией. <...> А я... вечно забываю, что передо мной Александр Македонский» [Huxley, 1971*b*, p. 46; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 75–76].

Кроме того, коня Уэбли, на котором он приветствует присутствующих на митинге Союза Свободных Британцев, зовут так же, как и знаменитого коня Александра Македонского, – Буцефал («В зеленом мундире, с мечом, Эверард Уэбли держал речь перед тысячей Свободных Британцев, сидя на своём белом коне Буцефале» [Huxley, 1971*b*, p. 337; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 410]). Сравнение с Александром Македонским не случайно хотя бы потому, что Уэбли, как не раз подчеркивается, очень честолюбив и претендует на роль не просто политического лидера, но своеобразного «вождя нации».

На том же митинге тысяча Свободных Британцев поет «Песню Свободных людей», сочиненную самим Уэбли специально для подобных случаев «в духе Киплинга». Имперские ценности Киплинга и соответствующие мотивы его творчества близки Уэбли и успешно эксплуатируются им в политической деятельности.

С другой стороны, своих Свободных Британцев сам Уэбли сравнивает с известными персонажами западноевропейских фольклора и литературы – Робин Гудом и Малюткой Джоном («Свободные Британцы – в зелёных мундирах. Они носят цвет Робин Гуда и Малютки Джона, цвет людей, стоящих вне закона» [Ibid., p. 338; цит. по: Там же, с. 411]), которые находятся на стороне обиженных и обездоленных, на стороне некоего мифологизированного «народа».

Вводя еще одну историческую параллель (а именно, политику своих оппонентов Уэбли сравнивает с тиранией времен династии Моголов в Индии), он пытается окончательно дискредитировать современную ему демократическую систему Англии: «Будучи значительно глупее, чем их

либеральные деды, сегодняшние демократы хотели бы препятствовать личной инициативе и путём национализации промышленности и земли ввергнуть страну в такую тиранию, какой ещё свет не видывал со времён правления в Индии династии Моголов» [Ibid.; цит. по: Там же].

Парадоксальным образом в риторике (и во взглядах) Уэбли сочетаются апология сильного и жесткого государства в киплингковском духе (но с соответствующим его обоснованием «народным духом») и анархическое «робингудство» (где Робин Гуд – тоже воплощение «народного духа»). Само название его партии (Союз Свободных Британцев) включает в себя семантику «свободы», но, скорее, свободы реализации коллективного «народного духа», нежели личных свобод.

Жонглируя историческими и литературными аналогиями, Эверард Уэбли выстраивает свою политическую линию и свою идеологию, которая пока еще далека от того, с чем сегодня ассоциируется слово «фашизм», хотя герой, о котором идет речь, неоднократно обозначается в романе как «фашист». Коммунист Иллидж, например, презрительно называет Уэбли «игрушечным Муссолини» [Huxley, 1971*b*, p. 46; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 75].

В конце 1920-х годов, когда был написан «Контрапункт», фашизм, уже ставший в Италии господствующей идеологией, еще не воспринимался как мировая угроза, мировое зло. Он расценивался всего лишь как одно из политических течений, а в романе Хаксли – как одна из разновидностей взгляда на мир, имеющая такое же право на существование, как и все остальные; в художественном мире «Контрапункта» идеология Уэбли не лучше и не хуже, чем «левые» убеждения Иллиджа.

Убийство Уэбли, которое совершают Иллидж и Спэндрелл, вопреки их собственному пониманию в общем контексте романа – это не столько убийство политического противника, сколько обычного человека, чьи убеждения и ценности в такой же степени справедливы и в такой же степени ошибочны, как и у других людей.

Не случайно одержимый «левыми» идеями Иллидж теряет понимание смысла совершенного им преступления, когда смотрит в глаза убитого: «К тому времени, когда они кончили связывать тело, Иллидж понял, что больные лёгкие Тома и шубки за двести гиней... богатство и бедность, эксплуатация и революция, справедливость, возмездие, негодование – что все это не стояло ни в какой связи с этими полузакрытыми, остекленевшими, таинственно смотрящими глазами» [Huxley, 1971*b*, p. 394–395; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 475–476].

У фанатичного коммуниста Иллиджа есть свой прецедентный бэкграунд, тоже разделяющийся на «свое» и «чужое», содержание которого конкретизирует Спэндрелл, вместе с ним участвовавший в убийстве Уэбли: «...он коммунист. А это означает, что он погряз в материализме девятнадцатого столетия. <...> Его так тревожат Эйнштейн и Эддингтон. А как он ненавидит Анри Пуанкаре! Как яростно сражается со стариком Махом» [Huxley, 1971*b*, p. 158; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 205]. Итак, «свое» в культурном бэкграунде Иллиджа – это собирательный «материализм» XIX века как целое, а «чужое» – субъективный идеализм Маха, предполагающий трактовку мира как комплекса личных ощущений и подвергшийся уничтожающей критике в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм».

В самом раннем романе Хаксли «Желтый Кром» один из героев, Генри Уимбуш, беседуя с глазу на глаз с «автобиографическим» Дэнисом Стоуном, рассуждает о том, насколько сложно понять и познать каждого отдельного человека, – до такой степени сложно, что лучше вообще не делать таких попыток: людей он называет «неизвестными и непознаваемыми величинами» [Huxley, 1979*a*, p. 219; Хаксли, 1987, с. 173].

В противоположность этому якобы бесполезному занятию чтение намного предпочтительнее, так как оно позволяет понять явления и исторических личностей: книги описывают и объясняют прошлое («Нет, дайте мне прошлое. Оно не меняется: оно все перед нами в черном и белом цвете, и



узнать о нем можно в удобной обстановке, благопристойно и, главное, в уединении – из книг» [Ibid.; цит. по: Там же]).

В этой связи упоминаются несколько разнородные исторические персонажи, которые вызывают интерес Генри Уимбуша: «Из книг я знаю очень многое о Цезаре Борджиа, о святом Франциске, о докторе Джонсоне» [Ibid.; цит. по: Там же]. В данном же контексте следует процитировать еще один аргумент Уимбуша в пользу чтения и «знакомства» с историческими персонажами вместо знакомства и общения с современниками: «Несколько недель – и я глубоко ознакомлен с этими интересными личностями и к тому же избавлен от утомительного и неприятного процесса непосредственного общения с ними, на которое мне пришлось бы пойти, если бы они были живы» [Ibid.; цит. по: Там же]).

Родственный смысл бесплодности непосредственного общения присутствует и в рассуждениях Дэниса Стоуна, который сравнивает людей с непересекающимися параллельными прямыми (приводя как пример крайнего случая «параллельности» глухую Дженни): «Параллельные прямые, подумал Дэнис, пересекаются только в бесконечности. <...> Удавалось ли человеку когда-нибудь установить контакт с другим человеком? Мы все – параллельные прямые. Дженни просто чуть более параллельна, чем большинство других» [Huxley, 1979a, p. 52; цит. по: Хаксли, 1987, с. 33].

Особое место в образной системе ранних романов писателя занимают автобиографические герои с родственным самому Хаксли 1920-х годов образом мира – блестяще образованные скептики, носители «абсолютного сомнения», в рамках которого «определенность» ущербна.

Эти герои (равно как и сам Хаксли данного периода) отчасти предвосхищают сложившуюся несколькими десятилетиями позже постмодернистскую картину мира – цитатную, словно бы «играющую» сюжетами, мотивами, смыслами, ценностями, заимствованными из разных источников (зачастую литературных), но без какой-либо иерархии смыслов и ценностей, без идентификации каких-либо из них как более истинных.

Соответственно и картина мира автобиографических героев ранних романов Хаксли цитатна – они легко оперируют «чужими» сюжетами, мотивами, смыслами, полемически переосмысляют (а порой и пародийно трансформируют) их. Вследствие отсутствия у этих персонажей «положительной» альтернативы хаосу реальности для них и в мировой культуре не существует выражено «своего» и выражено «чужого» – с той оговоркой, что некоторую симпатию они испытывают к более многомерным, «полифоническим» (в бахтинском понимании) картинам мира (хотя и они подвергаются носителями «абсолютного сомнения» критической рефлексии), и, напротив, некоторую антипатию – к картинам мира, претендующим на ценностную однозначность.

Обратимся к раннему роману «Желтый Кром». Анализ прецедентного бэкграунда выведенного в этом произведении автобиографического героя требует определенной оговорки по поводу его «раздвоения». «Автобиографическим» в прямом смысле этого слова является юный Дэнис Стоун, с некоторым страхом ощущающий зарождение в себе того самого «абсолютного сомнения», которое будет атрибутом картины мира автобиографического героя Хаксли в его позднейших произведениях, однако отдельными чертами «интеллектуального автобиографизма» наделен и немолодой мистер Скоуган.

Не случайно именно в его словах вербализуются, логически оформляются смутные догадки Дэниса; именно со Скоуганом Дэнис наиболее часто беседует на абстрактные темы – и при этом испытывает определенный страх перед этими беседами («В холле он увидел мистера Скоугана... Дэнис попытался ускользнуть, но тщетно. Глаза мистера Скоугана загорелись, как у Старого Моряка в поэме Колриджа<sup>7</sup>» [Huxley, 1979a, p. 178; цит. по: Хаксли, 1987, с. 138]).

---

<sup>7</sup> Такое имя персонажа («Старый Моряк») и писателя («Колридж») указано переводчиком в русском издании романа «Желтый Кром», на которое мы ссылаемся. Далее мы используем имя персонажа – «Старый Мореход», писателя – «Кольридж», согласно переводу В. Левика.

Примечательно, что сама по себе отсылка в данном контексте к образу Старого Морехода Кольриджа уже является одним из маркеров родственности мистера Скоугана «автобиографическому» Дэнису Стоуну. У Кольриджа Старый Мореход останавливает юного свадебного гостя и против воли последнего рассказывает свою трагическую и поучительную историю. Но сам выбор именно этого слушателя в кольриджевом «Сказании о Старом Мореходе» не случаен: «И среди тысяч узнаю, кто должен исповедь мою дослушать до конца» [Кольридж, с. 29].

Таким образом, именно этот юный гость и оказался тем самым одним «среди тысяч»: изначально не желая слушать Старого Морехода, он в конечном итоге вобрал в душу его рассказ: «И все ж другим – умней, грустней проснулся поутру» [Там же, с. 30]. Вот и в «Желтом Кроме» юный Дэнис Стоун боится общения с мистером Скоуганом именно потому, что всерьез воспринимает содержание его монологов, становится под их влиянием «умней, грустней»; получается, что и для мистера Скоугана он тот самый один «среди тысяч», кто способен выслушать, понять и измениться.

А сам мистер Скоуган, носитель «интеллектуального автобиографизма», констатируя «сумасшествие» как данность, имплицитно присущую человеческому сообществу, противопоставляет скептика и интеллектуала Эразма Роттердамского (как «своего») фанатику Лютеру (как «чужому») и при этом признает, что большинство всегда отдаст предпочтение последнему: «Если и был на земле человек разума, то это, конечно, Эразм. <...> Но побудил ли он людей вести себя так, как он хотел, – благоразумно, пристойно или хотя бы чуть-чуть менее по-свински, чем обычно? Нет. И вот является Лютер, неистовый, страстный – безумец, по-сумасшедшему убежденный в невозможном. <...> Европа пошла за Лютером и на полтора столетия предалась войнам и кровавым преследованиям» [Nuxley, 1979a, p. 179–180; цит. по: Хаксли, 1987, с. 139–140].

В этом монологе мистера Скоугана обозначается изначальная слабость интеллектуала перед лицом толпы: массы не внимают голосу рассудка,

пренебрегают самыми разумными и просвещенными людьми (к которым, без сомнения, относится Эразм), подчиняясь первому призыву, который бросают фанатики (такие как Лютер), апеллирующие к массовым инстинктам.

И Дэнис Стоун как собственно автобиографический герой «Желтого Крома» (в отличие от мистера Скоугана – «автобиографический» уже без всяких оговорок) опирается в своем зарождающемся ценностном скептицизме на культурный бэкграунд, включающий принципиально разные ценности и идеалы. Его сознание цитатно; он, подобно другим автобиографическим героям Хаксли 1920-х годов, словно бы предвосхищая постмодернистскую картину мира, «играет» цитатами, образами, именами из литературы и вообще культуры прошлых веков, порой в случайных контекстах (см. например: «Как я был тогда гениален! – подумал он словами престарелого Свифта» [Huxley, 1979a, p. 40; цит. по: Хаксли, 1987, с. 22–23].

Не менее цитатно мышление и другого автобиографического героя из «Шутовского хоровода», Гамбрила, также включающее культурные отсылки, в том числе и в случайные контексты («И тогда был Дан Лено, неподражаемый Дан Лено, теперь мертвый, как *бедный Йорик* (курсив мой. – М. Б.), такой же череп, как череп любого другого человека» [Huxley, 1979a, p. 171; цит. по: Хаксли, 1987, с. 224]; или:

«Гамбрил устроился как можно удобней на дубовой скамье. Видимо, предстоит одна из действительно головокружительных проповедей директора Велика Артемида. А Афродита?» [Ibid., p. 12; цит. по: Там же, с. 14–15]).

В то же время безусловно «чужим» для автобиографических героев романов Хаксли 1920-х годов являются претендующие на неоспоримость и абсолютную авторитетность концепции (религиозные, научные и социальные) и, соответственно, их носители.

Так, например, в «Контрапункте» Филип Куорлз (носитель такого же цитатного сознания, как и автобиографические герои других произведений писателя) утверждает, что категорические ответы ученых, философов и религиозных деятелей на важнейшие жизненные вопросы инфантильны,

наивны и глупы. Как пример он приводит богословские теории Ньютона, теорию сандеманизма Фарадея, «зловредную» [Huxley, 1971*b*, p. 321; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 392] философию Платона, проповеди святого Франциска Ассизского.

В этом контексте критике подвергаются философские взгляды Л. Н. Толстого, которые трактуются как отказ следовать сущности и «инстинктам» [Ibid.; цит. по: Там же] как знак вырождения художника в моралиста, причем не в лучшем его виде, и философские постулаты Канта в области морали: «О, эти категорические императивы, а ведь этот милый старичок относился с полным равнодушием ко всему, кроме глазированных фруктов» [Ibid.; цит. по: Там же]. В то же время, с точки зрения Куорлза, художник в широком смысле слова должен обладать более гармонично развитой натурой, воспринимать мир в его разнообразии и формулировать мировоззрение, более соответствующее реальному положению вещей. Вероятно, именно поэтому художник заслуживает большего доверия, чем ученый, философ, религиозный деятель.

Именно в силу своей цитатности сознание автобиографических героев ранних романов Хаксли находится в постоянном диалоге с запечатлевшимися в мировой литературе и культуре образами мира, порой включая эти образы мира в своеобразную игру, порой – соглашаясь с ними, порой – полемизируя (при том, что элементы апологии, полемики и своеобразной «игры» находятся в трудноразделимом взаимодействии).

Так, в романе «Желтый Кром» «автобиографический» Дэнис Стоун, покинув шумную ярмарку и уединившись в библиотеке, берет «томик Сент-Бёва» – литературно-критические очерки «Беседы по понедельникам», называя их (может быть, немного пафосно) лучшим чтением «для успокоения и утешения взволнованной души» [Huxley, 1979*a*, p. 216; цит. по: Хаксли, 1987, с. 170].

Вынужденно, не по своей воле уезжая из Крома, Дэнис Стоун цитирует английского поэта Лэндора: «Жизнь угасает – я готов уйти» [Huxley, 1979*a*, p.

232; цит. по: Хаксли, 1987, с. 184]. В данном случае «игровое» использование героем поэтических строк об уходе из жизни в ситуации всего лишь отъезда в Лондон отражает своеобразную корреляцию в восприятии между «бытовым» отъездом (на время, с перемещением на небольшое расстояние, по конкретным обстоятельствам) и метафизическим уходом.

В романе «Шутовской хоровод» «автобиографический» Теодор Гамбрил, описывая свою воображаемую новую жизнь, которую он собирается начать, представляет произведения искусства, которые будут окружать его в новом доме: там «китайские изваяния смотрят из ниш», «дремлют и кажутся более чем живыми» статуи французского скульптора Майоля<sup>8</sup>, на стенах красуются картины Гойи и гравюры Буше, а над камином в столовой висит «чудесный Пьяцетта» [Huxley, 1980, p. 15; цит. по: Хаксли, 1936, с. 19]. Этим перечень произведений искусства не исчерпывается: «...он [Гамбрил] раскрывает папки и показывает своих Домье, своих Тьеполо, свои этюды Каналетто, свои рисунки Пикассо и Льюиса и чистоту линий своих обнаженных Энгров» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 19–20]. В этом же воображаемом доме в дополнение ко всему «после обеда исполняются квартеты Моцарта» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 19].

В размышлениях Теодора Гамбрила мимолетно упоминается, вне какого-либо ассоциативного ряда, также рубенсовский портрет Элен Фурман: «...брюки вздувались пузырями, точно голые колени на рубенсовском портрете Елены<sup>9</sup> Фурман в мехах, в Венской галерее» [Huxley, 1980, p. 31–32; цит. по: Хаксли, 1936, с. 40]. Примечательно, что в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь», в котором, в отличие от «Шутовского хоровода», уже присутствует «положительная программа» Хаксли, рубенсовский портрет Элен Фурман в мехах станет символом «чужого», олицетворением чуждой Хаксли системы ценностей, базирующейся на культе

<sup>8</sup> Отметим, что название одной из самых известных скульптур Майоля – «Леда» совпадает с названием ранней поэмы Хаксли, написанной незадолго до романа «Шутовской хоровод» (в 1920 году) и пародийно трансформирующей известный мифологический сюжет [см.: Huxley, 2016].

<sup>9</sup> Такое имя указано переводчиком в русском издании романа «Шутовской хоровод».

телесности. В «Шутовском хороводе» этот портрет еще не имеет символического значения, он ценностно нейтрален.

Дневниковые записи и монологи автобиографических героев ранних романов Хаксли наиболее цитатны и по сути порой являются самостоятельными художественными текстами. Постоянно делая отсылки к литературным и другим культурным источникам, автобиографический герой позиционирует себя по отношению к ним. В наибольшей степени это относится к Филипу Куорлзу («Контрапункт»), значительная часть монологов и дневниковых записей которого представляет собой его своеобразное «самоотражение» как личности и, прежде всего, как писателя.

«Автобиографический» Филип Куорлз говорит о бесперспективности искусства, о беспомощности любого произведения искусства перед жизнью, о невозможности и губительности подражания образцам искусства в реальной жизни, особенно, в любви.

Так, в рамках рефлексии о понимании любви в XIX веке и сегодня, в XX веке, Филип Куорлз использует отсылку к шекспировской трагедии, которая становится здесь своеобразным культурным символом: «Сначала искусство, потом жизнь, сперва “Ромео и Джульетта” и похабные романы, а потом женитьба или её эквивалент. Отсюда – разочарованность современной литературы» [Nixley, 1971*b*, p. 288; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 355–356].

В свою очередь, в связи с Шелли Филип Куорлз с его «абсолютным сомнением» рассуждает о «дистиллированности» и условности большинства произведений культуры и искусства, о том, что их нельзя воспринимать буквально, так как они не учитывают реальность человеческого существования: «Оно [искусство] может оказаться слишком правдивым. <...> Когда истина есть только истина и ничего больше, она противоестественна...» [Ibid., p. 13; цит. по: Там же, с. 38].

Проводя параллели между личными пристрастиями автора и созданием его произведений, Филип Куорлз делает «от противного» отсылку к Бальзаку как своеобразному олицетворению чуждого автобиографическому герою

меркантилизма: «Ни в одном из моих произведений не выступает человек, главным свойством которого была бы страсть к приобретению. <...> Но вряд ли мне удалось бы сделать такого человека интересным, раз страсть к приобретению меня лично не интересует. Бальзаку это удавалось: обстоятельства и наследственность взрастили в нем страстный интерес к деньгам» [Huxley, 1971*b*, p. 300; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 368].

Рассуждая о музыкальности литературы, Филип Куорлз, обращается к музыке Бетховена: «Литература должна быть как музыка. <...> Продумать Бетховена. Перемены настроений, резкие переходы (например, чередование величественности и шутки в первой части *b-dur*'ного квартета. Комическое, неожиданно проскальзывающее среди потрясающей трагической торжественности в скерцо *c'moll*'ного квартета)» [Huxley, 1971*b*, p. 297; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 366].

И именно после этой «интермедиальной» отсылки к Бетховену Куорлз формулирует свои принципы организации текста, которые традиционно принято соотносить с принципами построения ранних романов самого Хаксли: «Взять, например, эти невероятные вариации Диабелли. <...> Дать это в романе. Как? <...> Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Пока Джонс убивает жену, Смит катает ребёнка в колясочке по саду. Только чередовать темы. Романист создаёт модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц» [Huxley, 1971*b*, p. 298; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 366].

Примечательно, что на фоне обращенной к Бетховену рефлексии Куорлза по поводу литературного творчества – музыка именно этого композитора выполняет в «Контрапункте» сюжетообразующую функцию. Именно под аккомпанемент Бетховена прозревший Спэндрелл в ожидании убийц постигает некогда чуждую ему гармонию бытия, и именно под аккомпанемент Бетховена его убивают – и музыка прекращается: «И вдруг музыки больше не стало, только царапанье иглы о вертящийся диск» [Huxley, 1971*b*, p. 434; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 522].



## 1.2. Интертекстуальная символика «ложного» и «истинного» в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь»

Роман Хаксли «После многих лет умирает лебедь» («After Many a Summer Dies the Swan», 1939) относится к так называемому «проповедническому» периоду его творчества.

В творчестве Хаксли традиционно выделяют три периода: это период «абсолютного сомнения» (1920-е годы – начало 1930-х годов), «проповеднический» период, базирующийся на идеале «освобождения от индивидуальности» (вторая половина 1930-х годов – 1940-е годы), и период ценностного «синтеза» (1950-е годы – начало 1960-х годов). Эволюция образа мира, прослеживаемая в произведениях Хаксли двух последних периодов, достаточно отчетливо отразилась и в его трактатах и эссе, а со 2-й половины 1930-х годов, в чем можно согласиться с Ч.-Дж. Хоффманом, собственно художественные сюжеты во многом служат писателю «оболочкой для философской рефлексии» [Hoffman, p. 89].

Своеобразным программным текстом стал трактат «Цели и средства» («Ends and Means», 1937), в котором и обосновывается сформулированный Хаксли в это время идеал «освобождения от индивидуальности» как обретения сверхличной объективности. В написанном в этот же период романе «После многих лет умирает лебедь» в качестве «рупора авторских идей» (Ч.-Дж. Хоффман [Ibid.]) выступает мистер Проптер, чья роль в художественном пространстве этого произведения в основном сводится к обоснованию этого идеала.

Характерная для произведений Хаксли цитатность в романе «После многих лет умирает лебедь» тоже подчинена обоснованию «положительной программы» писателя второй половины 1930-х – 1940-х годов. В художественном мире этого произведения взятые в качестве своеобразных

символов явления литературы, живописи, музыки, а также религии располагаются по разные стороны в зависимости от принадлежности к «истинному» или «ложному».

«Ложный» мир символизируется замком миллиардера Стойта, который воплощает в себе такие «антиценности», как эгоизм в качестве главной побудительной силы и стремление к экспансии своего «я» в вечность.

«Истинное» начало олицетворяет в романе герой-резонер (mouthpiece автора в терминологии англоязычного литературоведения) мистер Проптер, который живет неподалеку от замка Стойта.

Некоторые культурные символы фактически благословляют «ложное», оправдывают, морально обосновывают его, но есть и символы промежуточные, «текучие». В отдельные моменты намечается их косвенное противостояние «ложному» миру, но в целом они, скорее, декорируют этот мир. Наконец, многие культурные символы (в числе которых – и великие образцы культуры и искусства) нейтральны, они просто существуют в пространстве «мира Стойта», внешне никак его не поддерживая, но и никак ему не мешая.

В массиве культурных символов, относящихся в художественном мире романа к пространству «истинного», также можно выделить символы, резко противостоящие миру Стойта (либо обозначенные в качестве таковых героем-резонером Проптером, либо всерьез контрастирующие с общим антуражем усадьбы Стойта), и (более многочисленные) символы «слабого противостояния» – чуждые миру Стойта по своей внутренней сущности, но всерьез не мешающие.

Находящиеся на разных полюсах «ложности» и «истинности» символы также занимают разное положение в пространстве романа, и это дает дополнительные возможности для интерпретации.

Так, одни символы «ложного» или же символы ценностно нейтральные занимают какое-то положение в имении Стойта или на подступах к его владениям, другие – в словах и размышлениях самого Стойта, доктора Обиспо,

интеллектуала-скептика, «бывшего автобиографического героя» Хаксли Джереми Пордиджа, юной любовницы Стойта Вирджинии Монсипл, а также в дневниках графа Хоберка (предшественника Стойта, уже достигшего если и не бессмертия, то предельного долголетия ценой «обратной эволюции») и в «проповедях» мистера Проптера.

Культурные же символы «истинного» либо идентифицируются подобным образом мистером Проптером, либо занимают какое-то положение (явно или неявно контрастируя с общим антуражем) в имении Стойта.

Наконец, сами персонажи романа довольно четко распределены по условным полюсам «ложности» и «истинности».

Яркими носителями «ложных», «чужих» в глазах Хаксли ценностей являются престарелый миллиардер Джо Стойт, который ищет – и находит! – секрет продления жизни до 200 лет (правда, ценой «обратной эволюции» и неизбежного превращения в «обезьяну»), юная Вирджиния Монсипл, а также доктор Зигмунд Обиспо (в нем по ряду маркеров, в частности по имени персонажа, угадывается глубоко антипатичный Хаксли Зигмунд Фрейд). Предшественник Стойта, Пятый граф Хоберк, который 200 лет назад уже открыл секрет если и не вечной, то, по крайней мере, чрезвычайно продолжительной жизни и сегодня представляет собой образчик той самой «обратной эволюции», также, без сомнения, может быть отнесен к пространству «ложного».

Носители же «истинных» ценностей – герой-резонер мистер Проптер, а также юный Пит.

Некое промежуточное положение занимает интеллектуал Джереми Пордидж, продолжающий сложившуюся еще в 1920-е годы галерею автобиографических героев писателя, в чьих наблюдениях, мыслях и речи особенно много культурных символов, цитат и отсылок, при этом трансформируясь в «бывшего автобиографического героя».

К числу культурных символов, безусловно оправдывающих, благословляющих, утверждающих «ложное» можно, без сомнения, отнести

картины Рубенса – «плотские», «телесные». Таков, например, висящий в холле замка Стойта «портрет Элен Фурман» [Huxley, 1965, p. 31; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 39], на которой «была лишь накидка из медвежьей шкуры», – этот портрет относится к пространству «ложных» ценностей.

Примечательно, что Рубенс висит в замке Стойта на самом видном месте, в холле (в отличие от содержательно «антагонистичного» по отношению к нему Вермеера, спрятанного в лифте) и в некотором смысле выполняет «успокоительную» для Стойта и других обитателей замка миссию. Не менее примечательно и отнюдь не случайно, что «телесный» Рубенс висит в холле рядом с не менее «телесным» – хотя и в несколько ином смысле – «Распятием святого Петра» Эль Греко.

По одну сторону – «эктоплазма распинаемого вниз головой святого»; по другую – рубенсовская «самая реальная, кровь с молоком, человеческая плоть» [Ibid.; цит. по: Там же]. Не случайно с самого начала именно подобное соединение вызвало у интеллектуала Джереми Пордиджа ощущение неслучайности подобной «рядоположенности»: «Два сияющих символа необычайно глубоких и выразительных, – но что же они символизируют, что? Это оставалось тайной» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 40].

Наряду с картинами Рубенса не вызывает сомнения и принадлежность к пространству «ложного» произведений Данте и Гете в интерпретации доктора Зигмунда Обиспо, который прямо говорит об их «подкрепляющем» влиянии на его мировоззрение. Оказывается, что и дантовский, и гетевский тексты (а опосредованно – культура в целом, «гуманитарное образование», в формулировке Обиспо) если и не благословляют, то оправдывают, даже эстетизируют чувственную любовь как предельное проявление вожделеющего «я».

Впрочем, в рамках ценностной парадигмы Зигмунда Обиспо, помимо оправдывающего и эстетизирующего «гуманитарного образования», необходимо еще и естественное для того, чтобы жить в соответствии со своими личными интересами и желаниями и не нести за это ответственность:

«Данте и Гете учат тебя, что делать. А профессор фармакологии объясняет, как привести старого хрыча в состояние комы с помощью небольшой дозы барбитурата» [Ibid.; цит. по: Там же]. Получается, что мировая культура в рамках парадигмы Зигмунда Обиспо еще принадлежит к пространству «ценностей», но уже работает на их «размывание» в пользу вождедеющего «я».

Сам же доктор Обиспо (как предельное воплощение «ложного» в художественном пространстве романа даже без тех «уступок» религии и морали, которые делает Стойт) придерживается чисто «технологического» подхода: вопрос об этической оправданности для него в принципе не стоит, речь может идти только о средствах (причем исключительно в аспекте их эффективности).

К пространству «ложного» в романе отнесены любые произведения мировой литературы, живописующие человеческие страдания без оговорки о том, какое именно поведение героев и какие их заблуждения и предрассудки привели к трагическому финалу: «Ведь если посмотреть непредвзято, нет ничего более глупого и жалкого, чем темы, положенные в основу “Федры”, или “Отелло”, или “Грозового перевала”, или “Агамемнона”. Но благодаря гениальной обработке темы эти засверкали..., и поэтому читатель или зритель остаются при своем убеждении, будто бы, несмотря на случившуюся катастрофу, повинный в ней мир... устроен не так уж плохо» [Ibid., p. 174–175; цит. по: Там же, с. 218].

Не случайно герой-резонер мистер Проптер говорит об ущербности большей части мировой культуры, в том числе, литературы. Практически вся мировая культура, считает Проптер, оправдывает, благословляет, эстетизирует, в крайнем случае – просто декорирует «ложную» систему ценностей, воплощенную в замке Стойта, или же нейтральна по отношению к ней («Искусство может быть многообразно. Но в реальной практике оно в основном является умственным эквивалентом алкоголя» [Huxley, 1965, p. 123–124; Хаксли; цит. по: 2010б, с. 157–158]).

Стремление облечь реальность в эстетическую, прежде всего – литературную форму приводит к тому, что речь и мысли «бывшего автобиографического героя» Джереми Пордиджа пересыпаны аллюзиями и отсылками. Культурологичен даже условный знак, с помощью которого Джереми и приехавший за ним шофер должны узнать друг друга на вокзале, – это томик стихов Вордсворта (эта ассоциация больше декорирующего нежели ценностно ориентирующего характера).

На пути к замку Стойта «культурологичный» Пордидж воспринимает окружающий его «потребительский рай» в обилии культурных контекстов (одни из них изначально заданы и отчетливо видимы; другие – не столь явны, но без труда вычитываются интеллектуалом Джереми). Но все эти контексты и подтексты (как во внешнем мире, так и в сознании героя) образуют хаотическое нагромождение, ни на что принципиально не влияющее, выполняют декорирующую функцию с тяготением к пространству «ложного».

Например, проезжая через бедные кварталы Лос-Анджелеса, где живут «африканцы и филиппинцы, японцы и мексиканцы», Джереми вспоминает «любимую строку из “Прелюдии”» (снова отсылка к творчеству Вордсворта), желая подчеркнуть красоту девушек: «В муслине белом леди-негритянки» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 7].

Затем, уже в деловых кварталах, череда рекламных слоганов, вывесок магазинов, афиш агентств и офисов, лозунгов церквей различных конфессий сливается в один бессмысленный и нескончаемый текст: «ГРЯДЕТ ПРИШЕСТВИЕ ИИСУСА. БЮСТГАЛЬТЕРЫ “ТРИЛЛФОРМА” ПОМОГУТ ВАМ СОХРАНИТЬ ВЕЧНУЮ ЮНОСТЬ» [Huxley, 1965, p. 8; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 11]. Подчеркивается хаотическое нагромождение, смесь культурных символов и потребительских атрибутов: «ТОНКИЕ ВИНА. САНДВИЧИ С ИНДЕЙКОЙ. ЦЕРКОВЬ ПОДНИМЕТ ВАМ НАСТРОЕНИЕ НА ВСЮ НЕДЕЛЮ» [Ibid.; цит. по: Там же]. В самой бессмыслице подбора фраз и заключается смысл. Он – в смешении разнородных элементов, эклектичности, шизофреничности окружающей реальности, обитатели которой не делают

различий между бытовым, потребительским и – сакральным либо высокохудожественным.

Очевиден «снижающий» эффект по отношению к культурным символам в Беверли-Хиллз, фешенебельном районе, где живут кинозвезды, когда подражание известным культурным образцам становится способом продемонстрировать всему миру свою избранность. «Сквозь деревья Джереми видел фасады домов... изящных стилизаций под усадьбы Ланченса, под Малый Трианон, под Монтичелло, беспечных пародий на торжественные сооружения Ле Корбюзье, фантастических калифорнийских вариантов мексиканских асиенд и новоанглийских ферм» [Nuxley, 1965, p. 9; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 12–13].

Хозяева этих домов, копирующих лучше образцы культуры, делают, таким образом, своим достоянием не только «земную» славу, но и присваивают «вечную» ценность и жизнь культурных атрибутов. Это тоже один из вариантов экспансии «я» в вечность, ложная основа которой (с точки зрения «положительной» системы ценностей) разоблачается в романе.

К интертекстуальной насыщенности романа в этом и последующем эпизоде добавляются упоминание Боболи – сада дворца Питти во Флоренции, а также затем и Пизанской башни, копия которой в натуральную величину оказалась уже во владениях миллиардера Стойта. Только, в отличие от настоящей Пизанской башни, эта башня, конечно же, не имела недостатка своего знаменитого образца и «стояла ровно» [Nuxley, 1965, p. 10; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 13].

Далее, уже во владениях Стойта, глядя на апельсиновые поля, Джереми Пордидж вспоминает цитаты из Гете и Марвелла, в которых так или иначе упомянуты эти южные фрукты: «*“Im dunklen Laub die goldn Orangen gluhen”*<sup>10</sup>, – пробормотал он про себя, а затем: “Меж ветвей блестят они. Как фонарики в тени”. У Марвелла, решил он, лучше, чем у Гете. И апельсины словно

---

<sup>10</sup> «К листе, горя, там померанцы льнут». «Миньона», стихотворение И. Гете, перевод С. Шервинского.

заблестели ярче, обрели большую значимость» [Huxley, 1965, p. 19; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 25].

Что касается взаимодействия упомянутых классиков мировой литературы и цитат из них с «положительной программой» автора, то они, скорее всего, в данном случае соотносятся нейтрально либо склоняются к «ложному» полюсу – хотя бы потому, что эти цитаты лишь описывают, декорируют любую реальность, вне зависимости от ее ценностного наполнения. Эти цитаты легко вписываются в пространство владений Стойта, олицетворяющих «ложный» мир и образ жизни, являются, с легкой руки Пордиджа, «декорацией» этого образа жизни и никак не противостоят ему.

Итак, «апельсины заняли подобающее место, но замок...» [Huxley, 1965, p. 19; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 25]. Замок миллиардера Стойта, несмотря на все усилия Пордиджа, не поддается культурологической кодировке: он, с точки зрения Джереми, слишком безвкусен, чтобы занять хоть какое-нибудь место в ряду мировой культуры: «Чудище нависало над ним, громадное, наглос. Нет, с этим в поэзии никто дела не имел. Ни Чайлд Роланд, ни Король Фулы, ни Мармион, ни леди Шалотт, ни сэра Леолайн» [Ibid.; цит. по: Там же].

Несмотря на имеющуюся в тексте констатацию того факта, что упоминаемые герои романтических баллад и поэм Р. Браунинга, И. Гете, В. Скотта, С. Кольриджа «не имели дело» с таким невероятным сооружением, как «Чудище», их нельзя назвать и противостоящими миру Стойта: эти герои тоже легко вписываются в пространство «ложных» ценностей в качестве своеобразного декорирующего фона, а значит неявно поддерживают образ и владельца замка, и его обитателей – Вирджинии Монсипл, доктора Обиспо и их предшественника – графа Хоберка.

Лишенный смысловых акцентов и ценностных различий хаос господствует и в замке Стойта, являющемся моделью существующей цивилизации. Джереми Пордидж сравнивает замок, в котором хаотично расположились лучшие образцы мирового искусства, с «сознанием идиота»: «Это ум гениального идиота. Его прямо распирает от лучших образцов мысли и слова»



[Huxley, 1965, p. 118; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 150]. Культурная символика в пространстве, организованном именем Стойта, причудливо перемешана со «знаками современности» – и в основном либо благославляет именем культуры «ложную» в глазах Хаксли цивилизацию, либо ценностно нейтральна по отношению к ней.

«Малая столовая» в замке Стойта наводит Джереми на мысли об эпохе английского Регентства, о том, что именно в эту эпоху могло бы возникнуть именно такое представление о «восточной роскоши», материально воплощенное (скорее всего, случайно) миллиардером Стойтом, не разбирающимся в тонкостях культур. «Нечто вроде того, подумал Джереми, усевшись на алый с золотом стул, что при слове “Китай” могло бы привидеться, например, Китсу, или Шелли, или лорду Байрону; точно так же, как прелестная “Леда” Этти, вон там, рядышком с “Благовещеньем” Фра Анджелико, есть точное воплощение их фантазий на темы языческой мифологии» [Huxley, 1965, p. 53–54; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 67].

Сходную функцию в романе выполняет и поэма «Эпипсихидон» П. Б. Шелли: «И вы лежали, глядели и думали – при условии, что вы были Джереми Пордиджем, – о той самой башне из “Эпипсихидиона”, окна которой “Глядели на златой восток, // Поднявшись вровень с буйными ветрами”» [Huxley, 1965, p. 34; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 42]. «Эпипсихидон» так же ценностно нейтрален, как и упомянутые выше литературные и культурные памятники, он лишь декорирует мир интеллектуала Пордиджа, а также мир «ложных» ценностей Стойта.

Заметив, что указанный год на хвостах карпов, которых изучает в своей лаборатории Обиспо, случайно совпадает с началом исторического периода, представляющего для Джереми особый научный интерес, последний тут же порождает в своем сознании многочисленные ассоциации и аллюзии: «В 1761-м вышел “Фингал”. Сопоставление карпов и Оссиана, карпов и любимого поэта Наполеона, карпов и первых намеков на “кельтские сумерки” показалось ему чрезвычайно любопытным» [Huxley, 1965, p. 49–50; цит. по: Хаксли,

2010б, с. 62]. Сознание Джереми Пордиджа подлинно «интертекстуально», но – фатально не способно воспрепятствовать «ложному» мироустройству.

В пространстве Пордиджа свободно сосуществуют самые разные символы мирового искусства, большая часть которых не включена в пространство «истинных» ценностей, хотя и не противопоставлена им явно. Скорее, это нечто пограничное, украшающее жизнь интеллектуала, который, по его собственному признанию («Ваш скромный ученый... даже и не хочет докапываться ни до какого смысла» [Huxley, 1965, p. 219; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 272]), не делает явных ценностных различий между произведениями культуры и искусства, которые либо соответствуют, либо не соответствуют его эстетическому вкусу, но тем не менее являются признанными шедеврами и уже поэтому заслуживают внимания.

Однако под воздействием проповедей «героя-резонера» Проптера Джереми, кажется, становится более критичен к цитатам и культурным аллюзиям, «начиняющим» его сознание. В частности об этом свидетельствует эпизод, где «бывший автобиографический герой» рассуждает о стихах Вордсворта:

«Смысл тут внутри, как муха в янтаре. Или, вернее, мухи вовсе нет; один янтарь; янтарь-то и есть смысл» [Huxley, 1965, p. 131; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 167].

Скорее всего, в глазах Хаксли процитированный в романе отрывок из Вордсворта не включает в себя явных элементов «положительной программы». «Янтарь» – чисто эстетическое обрамление, его присутствие – неоспоримо, а вопрос о возможном внутреннем наполнении этого «янтаря» – открыт. Возможно, что смысловое наполнение и правда есть, но скорее всего («вернее») присутствует только «один янтарь», без смысловой и ценностной основы, то есть нечто заведомо «нейтральное» или даже выполняющее декорирующую функцию по отношению к «ложному» мироустройству.

Насыщены культурными символами в романе и «личные» пространства других героев, в частности Стойта и Вирджинии Монсипл.

К пространству Стойта, а также и Вирджинии как разделяющей образ жизни миллиардера, можно отнести Уголок Поэтов на его знаменитом на всю Калифорнию кладбище – Беверли-пантеоне. На самом деле Уголок Поэтов – это часть Вестминстерского аббатства в Лондоне, где похоронены выдающиеся английские поэты. Однако в фантасмагоричном мире Стойта и его приближенных Уголок Поэтов превращается в пародию на самого себя – в элитную часть элитного кладбища, которую планируется отвести для... «киношников» [Nuxley, 1965, p. 157; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 196].

Копия скульптуры Родена («роденовского “Поцелуя”») (см.: [Nuxley, 1965, p. 158; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 198]) также вписывается в стиль этого необычного кладбища, по периметру которого расставлены обнаженные статуи женских фигур: «...одни лишь тугие пояса с берниниевской реалистичностью врезались в их паросскую плоть» [Ibid., p. 11; цит. по: Там же].

Скульптура «раннехристианской девственницы со связанными за спиной руками» [Nuxley, 1965, p. 159; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 198] и Часовня Мучеников – еще один атрибут (правда, не воплотившийся в жизнь) необычного кладбища Стойта («людям ведь так нравятся веревки и кандалы» [Ibid.; цит. по: Там же]). Стойт был уверен, что «публика с восторгом примет подобное нововведение» [Ibid., p. 158–159; цит. по: Там же].

Отсылки к итальянскому архитектору и скульптору Бернини, к французскому скульптору Родену, а также и к другим атрибутам антуража «необычного кладбища» в системе ценностных координат рассматриваемого произведения располагаются в «отрицательной» плоскости.

В пространствах Стойта и Вирджинии Монсипл можно встретить упоминания элементов «массовой» культуры, ведь эти герои не обладают начитанностью Джереми Пордиджа.

Например, компаньон Стойта ведет деловой разговор со своим боссом «с тщательно разработанной мимикой Гая Фокса, беседующего с Кейтсби на сцене провинциального театра» [Nuxley, 1965, p. 27; цит. по: Хаксли, 2010б, с.

34]. Сам Стойт, общаясь с маленькими пациентами в открытом на его средства пансионе для больных детей, напевает и насвистывает незатейливые популярные мелодии.

В речи и раздумьях Вирджинии тоже часто возникают имена из сферы понятной ей «массовой» культуры, в основном из мира кино: то Хеди Ламарр, то Кэри Грант, то героини фильмов Дины Дурбин (см.: [Ibid., p. 60; цит. по: Там же, с. 75–76]).

В пространстве этих героев присутствует и религиозная символика, наличие которой, однако, кардинально не влияет на их поведение и образ жизни.

Так, Стойт использует религиозную формулу «Бог есть любовь. Смерти нет» [Huxley, 1965, p. 27; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 33] (что выглядит особенно символическим в контексте его мечты о физическом бессмертии), но – на свой манер и в своих интересах. В моменты, когда ему необходимо оправдать собственные неблагоприятные поступки, он модифицирует эту библейскую формулу: «“Бог есть любовь”. Это все они виноваты» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 34]. В сознании Стойта две эти формулы (библейская и его собственная) – не противоречат и не мешают друг другу. Религиозная формула в «стойтовском» варианте выражает один из аспектов «ложных» ценностей в романе – непризнание собственной ответственности.

Не чужда религии и Вирджиния Монсипл. Важную роль в ее пространстве, с точки зрения ценностной ориентированности, играет символическая фигура Девы Марии. Так, в спальне Вирджинии «в углублении было устроено нечто вроде маленького алтаря» [Ibid., p. 135; цит. по: Там же, с. 173], где «...стояла Дева Мария, залитая ярким светом хитроумно спрятанных лампочек» [Ibid., p. 136; цит. по: Там же]. «Детка», стоя на коленях перед Девой Марией, обращается к ней с молитвой об отпущении грехов, а также с чисто житейскими просьбами (например, излечить от синусита), и «кукольная» [Huxley, 1965, p. 141; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 173] Дева Мария, как твердо верит Вирджиния, помогает – в том и другом случае.

Отношение Вирджинии к этим религиозным атрибутам – самое трепетное, однако почитание Девы Марии – обитательницы «кукольного домика» не влияет коренным образом на ее поведение и образ жизни, в основном декорируя «телесно организованное» пространство Вирджинии Монсипл. Так, уже почти в финале романа героиня выстраивает цепочку самооправдания, которая по своей сути близка к вышеупомянутой формуле Стойта («Бог есть любовь. Это все они виноваты» [Ibid., p. 27; цит. по: Там же, с. 34]). Вину за все свои прошлые и будущие поступки Вирджиния полностью снимает с себя:

«Она-то [Вирджиния] знала про ад; знала, что бывает с тем, кто совершит смертный грех... Но Пресвятая Дева такая добрая, такая замечательная. <...> Пресвятая Дева поймет» [Nuxley, 1965, p. 233; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 290].

По сути, Дева Мария помогает Вирджинии вести ее «плотскую» жизнь; юная любовница Стойта обращается к ней за покровительством, благословлением и оправданием своего «ложного» образа жизни – и получает их.

Впрочем, именно этот культурный символ – как постоянно сопутствующий героине – несколько более многогранен. В отдельных случаях, устыдившись, Вирджиния закрывает «свою» Деву Марию шторками. Получается, что последняя способна вызвать у нее определенный дискомфорт, то есть Матерь Божья неявно противостоит тому «ложному» (с точки зрения Хаксли) ценностному пространству, в котором находится героиня, в какие-то моменты уподобляясь по своей роли картине Вермеера.

В пространстве Вирджинии оказывается и художник Ван Эйк. Так, «Детка» наносит лак на ногти «...с напряженной сосредоточенностью Ван Эйка, занятого выписыванием микроскопических деталей “Поклонения Агнцу”» [Nuxley, 1965, p. 138–139; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 177]. Здесь Ван-Эйковское «Поклонение Агнцу» уподобляется «поклонению ногтю» и оказывается, таким образом, в пространстве «ложных» ценностей – в качестве некоего случайного уподобления.

Много интертекстуальных отсылок и в записках Пятого графа Хоберка, чья система ценностей базируется на идеале безграничного плотского наслаждения и безграничного продления физической жизни (именно он достигает в итоге двухсотлетия ценой «обратной эволюции»), то есть экспансии «я» в вечность.

Нужно отметить, что Хоберк начитан не менее, чем интеллеktуал Джереми. Однако в отличие от Джереми, который заостряет внимание лишь на эстетической значимости объекта, не принимая во внимание какую бы то ни было этическую значимость, Хоберк более разборчив. В аспекте системы ценностей в романе важно, какие именно образцы культуры выбирает для себя Пятый граф (носитель «ложных» ценностей) как оправдание своей «антисистемы» ценностей и своего образа жизни.

Такие известные писатели, как Томас Мор и Джон Мильтон, легко вписываются в пространство Хоберка (он упоминает их произведения, рассуждая о продолжительном сроке жизни карпов): «Создания, старейшие из которых родились, наверное, еще тогда, когда была написана “Утопия”, а младшие являются ровесниками автора “Потерянного рая”» [Nuxley, 1965, p. 169; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 211].

Далее «между пересказом беседы с герцогом Веллингтоном и замечанием о музыке Моцарта» Пятый граф говорит, что стал отцом трех незаконнорожденных детей, и это «всего лишь краткая, спокойная констатация факта» [Nuxley, 1965, p. 191; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 239]. Музыка Моцарта, соответственно, не является чем-то, что нарушало бы спокойствие Хоберка.

Хоберк, сделавший себе состояние на торговле «живым товаром», узнает о новой статье закона, приравнивающей перевозку рабов к пиратству, в результате чего его доходы должны значительно сократиться; в это время он утешает себя «мыслями о Горации, философски наслаждавшемся покоем на своей сабинской ферме» [Ibid., p. 193; цит. по: Там же, с. 243]. Также «наиболее живейшую радость доставляло ему перечитывание Феокрита» [Ibid.; цит.

по: Там же] и, «несмотря на урезанный доход, он не смог воспротивиться соблазну и приобрел чудесное “Успение Богоматери” кисти Мурильо» [Ibid., p. 194; цит. по: Там же].

Гораций, Феокрит, Мурильо так же легко вписываются в пространство «ложных» ценностей романа, как и «Анализ человеческого разума» Джеймса Милля, которого Хоберк «прочел... в девяносто пять лет» [Ibid., p. 197; цит. по: Там же, с. 247], как и маркиз де Сад, Епископ Батлер и Лоренс Стерн.

Заметки лорда Честерфилда, на которые ссылается в своей записной книжке Пятый граф, – также образец «ложной» философии цивилизации, основанной на власти, силе, потреблении, экспансии «я» в вечность.

Более того, лорд Честерфилд для Хоберка – своеобразный «квазинаставник», который учит «важному» умению «обидеть холодностью» и «унизить показным человеколюбием», то есть способам утверждения своего «я» за счет других: «...истинный Джентльмен никогда не говорит d'un ton brusque [“резким тоном” – фр.] ни со своим слугой, ни даже с нищим на улице, но “холодно делает замечание первому и с неизменным человеколюбием отказывает второму”. Его светлости [лорду Честерфилду] следовало бы добавить, что существует Искусство делать подобную холодность не менее грозной, чем Гнев, а подобное человеколюбие – более обидным, чем прямое Оскорбление”» [Huxley, 1965, p. 145; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 181].

К пространству «истинного» в романе Хаксли относятся символы, которые в той или иной степени противостоят пространству «ложного», оказывают хоть какое-то противодействие «ложным» в глазах писателя ценностям.

Явно противостоит им, по крайней мере, один символ, значимость которого особо подчеркивается автором, – это картина Вермеера. В замке Стойта голландский художник не случайно расположен отдельно и от всех остальных находящихся там же произведений искусства и культуры, и от самих обитателей замка, – в лифте.

В самом начале романа полотно Вермеера еще не выделяется из ряда других, упоминается в одном ряду, как, например, при описании владений

Стойта: «...Рубенс и великий Эль Греко в холле, Вермеер в лифте, гравюры Рембрандта по стенам в коридорах, Винтергальтер в буфетной» [Huxley, 1965, p. 23–24; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 30]. Далее в тексте намечается антагонизм между Вермеером с одной стороны и Рубенсом и Эль Греко – с другой.

Наибольшее внимание Вермееру автор уделяет, когда разворачивается ключевая для сюжета и самая драматичная сцена. Ревнуя Вирджинию к Обиспо, Стойт хватается за пистолет и убивает... юного Питера Буна, который случайно оказался на площадке у бассейна рядом с Вирджинией.

Этому предшествует пространное описание картины Вермеера, атмосфера и дух которой подчеркнута противопоставлены миру героев замка Стойта с их неряшливым существованием: «Дама в голубом занимала свое прежнее место в центре мира, где царило математически выверенное равновесие. <...> ...от картины веяло спокойствием не только благодаря неподвижности старого холста и красок, но и благодаря самому духу безмятежности, который царил в этом мире абсолютного совершенства». «Математически выверенное равновесие», которое снова и снова будет подчеркиваться автором, «спокойствие» и «дух безмятежности» [Ibid., p. 205–206; цит. по: Там же, с. 258] – все это открыто противостоит миру замка Стойта и его обитателей.

Итак, Вермеер противостоит «ложному» миру полностью, а некоторые символы (среди них и Эль Греко), лишь частично, подвергая «ложное» сомнению, иронически его опосредуя.

Впрочем, не вполне однозначно в романе и значение Эль Греко как религиозного символа. В некоторых контекстах он все же тяготеет к пространству «истинного», в других – находится на границе «истинного» и «ложного» миров, порой – благословляет или декорирует «ложное».

Отчасти противостоит «ложному» миру и «Кандид» Вальтера с философией недеяния зла. Таким же символом явного противостояния, как Вермеер, «Кандид» стать не может, так как «...одна безвредность, как бы ни была она хороша, отнюдь не представляет собой высочайшего из всех возможных идеалов» [Huxley, 1965, p. 175; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 219].



К частично «истинным» идеалам относится и сатира как жанр в целом, которой Проптер отдает предпочтение перед драмой и трагедией, – последние, как правило, идеализируют, оправдывают человеческие страдания и страсти и «способствуют увековечению человеческих несчастий, явно или неявно одобряя те мысли, чувства и поступки, которые ни к чему, кроме несчастий, привести не могут» [Huxley, 1965, p. 174–175; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 218–219].

В этом же ряду – и творчество Оскара Уайльда, отчасти подкрепляющее «истинные» идеалы, хотя имя этого британского классика упоминается «героем-разонером» Проптером вскользь и лишь в связи с отношением к литературе и в целом к произведениям искусства: «Я [Проптер] предпочитаю Оскара Уайльда. Плохое произведение искусства не может принести столько вреда, сколько необдуманное политическое деяние» [Huxley, 1965, p. 116; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 148].

Философские и религиозные труды, которые вспоминает Джереми в связи с рассуждениями мистера Проптера, относятся более к пространству «истинного», чем «ложного», и каждый из этих трактатов или философских систем частично перекликается с «положительной программой» самого Хаксли. Так, под влиянием бесед с Проптером Джереми Пордидж «ощутил прилив некоторого беспокойства, <...> ибо, конечно же, он читал все главные книги на эту тему... читал Шанкару и Экхарта, св. Иоанна Креста и индийские манускрипты, Шарля де Кондрана, и “Бардо”, и Патанджали, и Псевдо-Дионисия» [Huxley, 1965, p. 95; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 121].

В речи мистера Проптера, а именно в рассуждении об умении «понимать и сострадать», прослеживается прямая перекличка с буддизмом, философия которого близка «положительной программе» автора романа: «Ты можешь иметь все добродетели – все, кроме двух... умения понимать и сострадать, – я повторяю, ты можешь иметь все остальные и быть при этом закоренелым злодеем» [Huxley, 1965, p. 89; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 112].

Отдельного внимания заслуживают отсылки к библейскому тексту.

Парадоксальным образом «библейское» в романе распределено по ценностным полюсам. Оно присутствует и в пространстве «ложного» (в имени Стойта и на подступах к нему, в мыслях и словах самого Стойта, Вирджинии Монсипл и др.) как его оправдание или же декорирующий элемент (то есть мир Стойта, базирующийся на власти, силе и торжестве плоти, имеет и свои «библейские» обоснования), но отчасти и в пространстве «истинного» как вызов миру Стойта. Также и герой-резонер, носитель «положительной программы» Проптер в своих монологах нередко обращается к Библии, опираясь на одни смыслы библейского текста и – полемизируя с другими.

Так, герой-резонер мистер Проптер выделяет «самое глупое место в Библии» [Huxley, 1965, p. 73; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 92] и «самое умное» [Ibid., p. 173; цит. по: Там же, с. 216]: таким образом в романе в очередной раз подчеркивается амбивалентность Библии и библейских символов и смыслов, в том числе по отношению к «истинным» и «ложным» ценностям.

Библейское высказывание «Возненавидели меня напрасно» – «самое глупое» [Ibid, p. 73; цит. по: Там же, с. 92], так как под ним подразумевается «личная» обида на других людей, и одновременно снимается вина с того, кто стал объектом чужой ненависти. Такая жизненная установка противоречит «истинным» ценностям романа.

«Самое умное место в Библии» [Huxley, 1965, p. 173; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 216] несет противоположный смысл: «Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет». Иными словами, реальность, окружающая человека, является прямым следствием его поступков, что, в частности, и проповедуется в рамках «положительной программы» писателя.

Мистер Проптер ставит под сомнение библейское высказывание «Дух бодр, а плоть немощна»: «...личность, которую образует сознание вкупе с телом, желает оставаться косной – но личность, между тем, отнюдь не немощна, а необычайно сильна» [Huxley, 1965, p. 77; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 96]. Понимание личности Проптером – принципиально иное, нежели в

приведенной библейской цитате, и эта цитата оказывается в пространстве «ложных» ценностей.

Иронично по отношению к тексту Библии выглядит и описание Вирджинии Монсипл, которая ведет «ложный» с точки зрения «положительной программы» Хаксли образ жизни, однако внешне напоминает невинного ребенка: «Лицо ее, когда она снова повернулась к нему [Питеру Буну] за столом, походило на лицо ребенка из его [Питера Буна] домашней Библии с картинками – того самого, что смотрит так невинно и послушно, в то время как Христос говорит: “Таковых есть Царствие Божие”» [Huxley, 1965, p. 67; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 84]. Попутно отметим, что в финале более раннего романа Хаксли «Контрапункт» эта же библейская формула – «Of such is the Kingdom of Heaven» (в русском переводе другого автора она звучит как «Таковых есть Царствие Небесное») [Huxley, 1971b, p. 435; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 523]) проецируется на образ «всегда правого» ханжи и лицемера Барлепа в ситуации, когда самоубийство преданной им девушки совпадает с его по-детски безмятежной «нирваной».

В какой-то мере текст Библии в романе Хаксли в отдельных случаях выступает как декорирующий элемент и даже как оправдание «ложной» цивилизации.

Так, в Беверли-пантеоне (стойтовском кладбище) установлены «сотни статуй, сплошь женские фигуры, все обнаженные, все с самыми роскошными формами» [Huxley, 1965, p. 11; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 15], а под ними – «начертанные на мраморных скрижалях библейские изречения» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 16]: «О Смерть, где жало твое?»; «Аз есмь Воскресение и Жизнь»; «Господь – пастырь мой, и оттого я ни в чем не буду нуждаться»; «Смерть поглощена победой» [Ibid., p. 11–12; цит. по: Там же] и другие. Библейские цитаты в пространстве, которое противоречит их сакральному содержанию, тоже десакрализуются.

Религиозные символы десакрализуются, оказываясь на подступах к имени Стойта в одном ряду с потребительскими атрибутами «ложной»

цивилизации. Дорогу к замку Стойта сопровождает символический рекламный ряд, в котором Иисус становится рекламируемым «товаром»: «ПЕРВОКЛАССНЫЕ БЛЮДА. ГОРЫ МОРОЖЕНОГО. ИИСУС СПАСЕТ МИР. ГАМБУРГЕРЫ» [Huxley, 1965, p. 8; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 11]. Также в череде магазинов, банков и других учреждений «потребительского» типа на равных оказываются церкви и другие учреждения духовного толка, которые, по сути, никак не выделяются из «потребительского» мира, утрачивая, таким образом, свою сакральность: «...в... мире – ...контор и церквей – церковей примитивных методистов... в стиле гранадской Картухи, католических церквей, похожих на Кентерберийский собор, синагог, замаскированных под Айя-Софию, сциентистских церквей с колоннами и фронтонами, точно банки» [Ibid., p. 4–5; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 7].

В этом же ряду – люди, принадлежащие к «ложной» цивилизации, чья молитва неотличима от жевания жвачки: «Большинство девушек, казалось, молятся про себя на ходу; но потом, поразмыслив, он [Пордидж] решил, что они просто пережевывают жвачку. Жуют, а не молятся» [Huxley, 1965, p. 4; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 7].

И в то же время – в силу своей амбивалентности – Библия отчасти обосновывает, закрепляет и «истинную» систему ценностей.

Наряду с «самым умным местом в Библии» (в соответствии с типологией мистера Проптера) подобную миссию выполняют библейские формулы «много званых, но мало избранных» [Huxley, 1965, p. 76; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 95], а также «у неимущего отнимется и то, что имеет» [там же], соответствующие духу «положительной программы» Хаксли. Также к одобряемому Проптером «пессимизму Нового Завета» [Ibid., p. 189; цит. по: Там же, с. 237] он относит и библейское высказывание о ложной «праведности книжников и фарисеев», которых «Иисус называет *ехидным отродьем*» [Ibid.; цит. по: Там же]. Если две предыдущие библейские формулы выражают, согласно Проптеру, пессимизм, относящийся «к человеческой массе» и «касающийся слабости и неведения», то последняя формула – это пессимизм

по отношению к «самым высоким формам светской морали» [Ibid.; цит. по: Там же].

Итак, подведем итог. В романе «После многих лет умирает лебедь» прослеживается четкая дихотомия «истинное» / «ложное», в соответствии с которой в тексте можно выявить относящиеся к тому или иному полюсу образы, характеры, мотивы, а также, что особенно важно для данной диссертации, отсылки к различным символам и смыслам мировой культуры, к текстам других произведений, которые тоже несут на себе отпечаток упомянутой дихотомии. К «ложному» полюсу в романе относятся те образы, символы и смыслы, которые подкрепляют собой образ жизни «ложной» цивилизации, основанной на силе, власти и экспансии «я» в вечность; к «истинному» полюсу принадлежат символы, закрепляющие постулаты «положительной программы» самого Хаксли.

### **1.3. Утопический идеал позднего О. Хаксли: роман «Остров» в диалоге с мировой культурой**

Своеобразным итогом творчества и жизни Хаксли стал его утопический роман «Остров» (1962). В силу «идеологичности» позднего Хаксли его романы – начиная со «Слепого в Газе» (1936) – выполняли роль своего рода художественных иллюстраций к его социально-нравственным исканиям и соответственно – «положительным программам». В связи с этим, как правило, поздние романы писались параллельно трактатам, в которых позитивный идеал и соответственно «положительная программа» представлены уже без художественного опосредования.

Так, обретенный Хаксли во второй половине 1930-х годов идеал «освобождения от индивидуальности», то есть свободного и осознанного преодоления человеком взгляда на мир сквозь призму собственных интересов и вообще собственной субъективности, был сформулирован в трактате «Цели и средства» (1937), в котором детально прописаны даже практические способы

подобного «освобождения», а своеобразными художественными иллюстрациями к этому позитивному идеалу и заданной им «положительной программе» стали романы «Слепой в Газе» (1936) (где календарно задокументировано движение Хаксли к этому идеалу), «После многих лет умирает лебедь» (1939), «Время должно остановиться» (1944).

В последние годы жизни Хаксли пришел к идеалу ценностного синтеза, который он сформулирован и подробно рассмотрел в контексте самых разных проявлений человеческого существования в лекционном цикле «Человеческая ситуация» (1959). В этом цикле Хаксли позиционирует себя как «строителя мостов» [Huxley, 1981, p. 10] между разными ценностями, образами мира и культурными традициями. Художественным же воплощением идеала ценностного синтеза и «итоговой» «положительной программы» писателя стал его роман «Остров».

В романе изображен утопический мир острова Пала, организованный на основе соединения (но только в определенных пропорциях) западных ценностей индивидуальности, свободы личности – и одновременно восточных традиций «растворения» личности в целостном мироздании, рационализма – и мистического опыта, личного выбора – и некоторых атрибутов манипулирования, характерных в частности для антиутопического мира романа «О дивный новый мир» (1932).

Ценностные парадигмы в романах Хаксли имеют прецедентную базу в мировой культуре. Соответственно в художественном мире романа «Остров» свой прецедентный бэкграунд есть и у обитателей утопического Острова, обосновывающих его ценности, и у уничтоживших воплощенную утопию Крестоносцев Духа, и у своеобразного «бывшего автобиографического героя» Хаксли интеллектуала и скептика Уилла Фарнеби.

Естественно, что прецедентные бэкграунды, лежащие в основе любой системы ценностей, могут включать в себя как культурные источники, в той или иной степени закрепляющие, оправдывающие, утверждающие эти ценности, так и культурные источники, вступающие с ними в полемику или

же нейтральные по отношению к ним (возможны, впрочем, и более сложные случаи корреляции).

Миросозерцание островитян в широком смысле слова «интертекстуально» – оно изначально открыто по отношению к разным образам мира, запечатлевшимся в разных культурных источниках (не только литературных, но и художественных, философских, религиозных, научных...). Соответственно главная цель образования на Пала – выстраивание взаимосвязей между всеми науками, в частности математикой, психологией, экологией, этикой, и – человеком как таковым и его самопознанием.

Гуманитарные дисциплины в европейском цивилизованном мире, с точки зрения обитателей Острова, не несут нового знания о человеке тем, кто их изучает, а являются еще одним набором символов, таким же далеким от каждодневного человеческого существования, как и математические абстракции. Поэтому в рамках данной парадигмы нет большой разницы, что изучать: философию Платона, стихи Т. С. Элиота или курсы физики и химии, которые «дают работу интеллекту, но оставляют прочие способности в неразвитом состоянии» [Huxley, 1979*b*, p. 245; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 255].

Мировая литература открыта для утопических островитян, однако многие ее образцы подвергаются переосмыслению и даже упрощению. Поэтому, например, в паланезийском самодеятельном театре границы культурных источников могут размываться, могут трансформироваться и даже профанироваться смыслы, изначально в них вложенные.

Так, принципиально трансформируются сюжет античного мифа об Эдипе и трагедия Софокла «Царь Эдип», которая на нем основана. Последняя ставится на самодеятельной сцене под названием «Эдип на Пала» и больше не является трагедией: в финале Эдип не выкалывает себе глаза, а Иокаста не накладывает на себя руки – их останавливают юноша и девушка с Пала, объясняя нецелесообразность этих действий и отрицая какую бы то ни было вину героев.

В принятом на острове Пала истолковании трагическая вина Эдипа – это нечто надуманное и не существующее в действительности, а связывать как причину и следствие коллизию в царской семье и эпидемию в городе могут только «старые глупые люди по причине своего невежества». Поэтому «юноша и девушка с Палы говорят им [Эдипу и Иокасте], что не стоит делать глупостей. Ведь все произошло случайно». Совершивший убийство Эдип «не знал, что старик – его отец», к тому же «старый король<sup>11</sup> первым затеял драку – ударил Эдипа по голове, и тот потерял самообладание» [Nuxley, 1979b, p. 286; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 298].

Дальнейшие события тоже объясняются стечением обстоятельств: вдова убитого царя стала женой Эдипа по существующим в Фивах правилам, и никому даже в голову не могло прийти, что она является матерью нового царя. Поэтому «все, что им следовало сделать, когда они это узнали, – это разойтись, только и всего» [Ibid.; цит. по: Там же]. Только такое толкование античного сюжета и доступно счастливым паланезийцам.

В этой же постановке «Царя Эдипа» выявляется еще одна особенность восприятия жителями Пала феноменов культуры прошлого: сами по себе они для них не сакральны, главное – то влияние, которое оказывается ими на людей.

Таким образом, для обитателей утопического Острова феномены культуры, несущие трагические смыслы, можно считать отчасти «чужими». В то же время, «страдание по причине глупости тем не менее остается страданием» [Ibid.; цит. по: Там же], и «Царь Эдип» как символ трагического мирознания прошлых веков, в отличие от трагедий Шекспира в антиутопическом «дивном новом мире», где они на всякий случай запрещены, все же ставится на паланезийской сцене и, значит, пусть и профанированно – но воспринимается.

---

<sup>11</sup> Так – в переводе С. Шик.



Классические стихотворные и музыкальные тексты могут приобретать неожиданное звучание.

Так, в одной из сцен «Эдипа на Пала» (где изображается массовый мор в Фивах) звучит «Похоронный марш» Генделя из оратории «Саул», не имеющей никакого отношения к Эдипову сюжету. Более того, в любительском спектакле на острове Пала драматическое содержание как прецедентной античной трагедии, так и генделевского марша оказывается сниженным. На фоне приведенной ниже сентенции похоронный марш утрачивает значительную долю своего трагического звучания и приобретает чуть ли не трагикомические ноты: «Присуще богу говорить невнятно: // Но что за чушь он с облака рычит? // “Покайтесь! Грешникам чума грозит!” // Мыть надо руки – вот совет понятный» [Nuxley, 1979*b*, p. 290; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 302].

Басни Эзопа тоже подвергаются трансформации и представляют в глазах обитателей Острова не карикатуры на людей, а «правдивые экологические сюжеты с универсальной моралью» [Nuxley, 1979*b*, p. 248; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 258].

Рассуждая о паланезийском искусстве и об искусстве вообще, один из островитян, Виджайя, говорит, что искусство на острове Пала отличается тем, что не несет в себе теологических и метафизических построений. Оно отражает окружающую действительность такой, какова она есть; вот почему в живописи обитателей Острова преобладают пейзажи.

На Пала искусство служит самопознанию, а познавать себя, по мнению островитян, лучше через непосредственное созерцание существующих явлений, а не через трактовку религиозных символов или рационалистические научные построения: «Изображение Христа или Будды – это отражение впечатлений бихевиориста, истолкованное теологом. Но на пейзаж, подобный этому, вы не станете смотреть глазами Дж. Б. Уотсона и не подойдете к нему с мерками Фомы Аквинского» [Nuxley, 1979*b*, p. 213; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 222], иными словами, это будет созерцание не неких символов, а непосредственных явлений, что более всего подталкивает к самопознанию.

В связи с этим возникает полемика не только с учеными-бихевиористами (в частности, в этой связи упоминается Дж. Б. Уотсон), но и с религиозным философом Фомой Аквинским, идеологом средневекового рационализма, считавшим, в отличие от современных ему церковных иерархов, что религиозные догматы могут подвергаться рациональному обоснованию, что научный поиск истины возможен и не подрывает основы религии, так как именно Бог дал человеку разум и, соответственно, способность к этому поиску.

В романе «Остров» в качестве наиболее явных олицетворений «чужого» по отношению к системе ценностей Пала предстают такие с первого взгляда разные исторические личности, как, с одной стороны, религиозные мыслители Лютер, Кальвин и Августин Аврелий, а с другой – ученые Дарвин, Фрейд и Павлов.

Лютер, Кальвин и Августин Аврелий символизируют в глазах островитян (в данном случае принятое на Острове восприятие вербализовано в репликах Эндрю Макфейла – потомка одного из основателей утопической цивилизации Острова) определенную концепцию человеческой личности, определенную модель мира и религиозные воззрения, в рамках которых «человек полностью порочен» [Huxley, 1979*b*, p. 136; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 141]; отсюда – Бог, который воздаст человеку за его несовершенство.

Соответственно Лютер и Кальвин (а отчасти и Августин Аврелий) в системе ценностей обитателей Пала – своеобразные символы сакрализованного насилия. Отсюда – образ розги как орудия, ведущего изначально порочного человека к Богу, в рассуждениях островитян о Лютере и Кальвине. «Вышедшая из-под розги теология» [Huxley, 1979*b*, p. 134–135; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 140–141], главным символом которой для островитян является Лютер, стала в их глазах источником мощнейшего влияния на все человечество и, соответственно, определяющим фактором для социальных потрясений и колоссальных по своему масштабу разрушений, для многих трагических эпизодов в истории. Так, на утопическом Острове

убеждены, что «без Лютера... никогда не явились бы на свет такие чудовища, как пруссачество и Третий Рейх» [Ibid.; цит. по: Там же].

При этом сакрализирующая насилие религиозная мысль Лютера и Кальвина и сугубо научная теория условных рефлексов Павлова оказываются для островитян по существу родственными. В глазах жителей Пала корень зла – не в самом учении об условных рефлексах, а в его применении.

Так, прямой потомок создателя островной утопии доктор Макфейл акцентирует внимание на том, что в семье ревностных кальвинистов детей воспитывают в строгом соответствии с библейским наказом: «Розга и обличение дают мудрость», и в этом островитяне усматривают «совершенную систему Павлова» [Nuxley, 1979b, p. 137; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 142]. В данном случае налицо «идеологическая обработка, подкрепленная психологическим давлением и физической болью»<sup>12</sup> [Ibid.; цит. по: Там же].

Особое место – в основном в качестве символа «чужого» – в мирознании жителей Палы занимает теория Дарвина. Обитатели утопического Острова рассматривают научную теорию Дарвина как некую альтернативу *религиозным* учениям, которые долгие столетия боролись друг с другом за господство над человеческими умами («Появляются боги Света, пророки, Пифагор и Зороастр... <...> всеохватывающая драка длилась около двух тысяч лет» [Nuxley, 1979b, p. 226; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 236]).

Соответственно на Острове признается, что современные биология и генетика завладели умами масс быстрее и надежнее разнообразных религиозных учений, дав кажущиеся однозначными ответы на важнейшие вопросы – о происхождении человека, его взаимодействии с себе подобными, о взаимоотношении полов и многом другом.

---

<sup>12</sup> «Бывший автобиографический герой» Уилл Фарнеби обнаруживает похожие методы манипулирования и на утопическом Острове. Он замечает, что в некоторых элементах жизни Острова виден «чистейший Павлов». Островитяне однако же сумели использовать учение Павлова «во имя дружбы, доверия, сочувствия», в то же время понимая, что в окружающей Остров цивилизации оно по-прежнему служит исключительно «для промывки мозгов, для распространения водки, сигарет и патриотизма», «на потребу диктаторам, генералам и магнатам» [Nuxley, 1979b, p. 222; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 232].

На основе дарвинистских постулатов впоследствии развились философские и социальные учения, которые оказали значительное влияние на исторические события XX века. В то же время дарвинизм, который отчасти уподобляет человека животному, а социальные взаимоотношения – отношениям жесткой конкуренции и иерархичности в животном мире, является чуждым по духу ценностям утопического Острова:

«– Бог сказал: “Да будет Дарвин”, и появились Ницше, империализм и Адольф Гитлер.

– <...> Дарвинизм – это мудрость неолита, изложенная в научных терминах» [Ibid., p. 227; цит. по: Там же, с. 236–237].

В качестве «отрицательного» культурного символа в позднем творчестве Хаксли фигурирует Зигмунд Фрейд – как создатель теории, фактически открывшей неограниченные возможности для манипулирования человеческим подсознанием.

В письме Дж. Оруэллу от 21 октября 1949 года Хаксли возлагает ответственность за торжество «дивного нового мира» именно на Фрейда: «...Тело Фрейда лежит... в могиле, но его душа, или его анус, марширует по земле» [Letters, p. 813].

Собственно, еще в романе «О дивный новый мир» (1932) Фрейд, почти наряду с Фордом, предстает как исторический провозвестник антиутопического мира, где «люди счастливы; они получают все то, что хотят, и не способны хотеть того, чего получить не могут» [Huxley, 1978, p. 177; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 682].

Позднее в романе «После многих лет умирает лебедь» (1939) своеобразным злым гением, даровавшим миллиардеру Стойту (в подтексте – всей современной цивилизации) физическое долгожительство в обмен на «обратную эволюцию», то есть на утрату человеческой идентичности, «оживотнивание», стал доктор Зигмунд (здесь выбор имени представляется не случайным) Обиспо; этот образ содержит целый ряд «фрейдовских» коннотаций.

Фрейд в качестве «негативного» культурного символа на утопическом «Острове» («научное», «рациональное») обнаруживает родственность библейскому апостолу Павлу («сакральное»).

Фрейд и Павел не случайно выведены в одном ряду в стихотворении, которое звучит в ходе любительского спектакля на острове Пала (театр здесь только самодеятельный, ибо серьезному драматическому искусству, как и серьезной литературе, нет места в гармоничном обществе): «Не верь ни шлюхе, ни анахорету; Фрейд, Павел – всяк о сексе говорит» [Huxley, 1979*b*, p. 285; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 297]. С точки зрения паланезийской системы ценностей фрейдистское понимание человеческой природы предполагает неизбежность подчинения человека инстинктам, детерминированность только ими его поведения и судьбы.

Христианская же доктрина, носителем которой является апостол Павел, транслирует внешне противоположное, но по существу родственное понимание человека как носителя первородного греха (см.: [Ibid.; цит. по: Там же]). Соответственно обе концепции (и фрейдистская, и христианская) рассматривают человека как изначально эгоистичное, греховное существо, предлагая при этом разные выходы: Фрейд – принятие «животного» как неизбежности, а христианство в лице апостола Павла – подавление «животного».

У островитян же принципиально другой подход к самой природе человека (система координат Острова именно в этом плане прежде всего и противопоставляется системе координат остальной цивилизации). Их ценностная парадигма предполагает отказ от рассмотрения человека как изначально эгоистичного и потому греховного существа, чьи инстинкты (во «фрейдовском» дискурсе) или «греховность» (в «библейском» дискурсе) должны непременно либо учитываться при организации жизни (по Фрейду), либо подавляться изнутри – совестью, извне – собирательной «розгой» (по апостолу Павлу). Утопическая модель Острова представляется Хаксли своеобразным вариантом выхода за пределы этого замкнутого круга.

Большинство персонажей мировой культуры воспринимаются на Пала амбивалентно. Так, неоднозначна по своей роли в культурном бэкграунде островитян фигура Сократа. В одном из ключевых эпизодов романа, где описывается процесс безболезненного физически и психологически умирания (на утопическом Острове завершение земной жизни человека всегда происходит в своеобразном психологическом сопровождении – для облегчения последних дней, часов и минут умирающего), проводится параллель с вынужденным самоубийством Сократа, который был приговорен к смерти и сам принял яд.

Обитатели острова Пала упоминают Сократа в основном в апологетическом контексте как мудреца древности, который принял смерть настолько мужественно, насколько это было возможно, продолжая даже в последние несколько минут своей жизни рассуждать о сущностных вопросах человеческого бытия. Умирающая островитянка тоже отзывается о Сократе с безусловным уважением, однако чуть иронично, без стремления подражать ему, так как на Острове существуют свои взгляды на то, о чем должен думать и что должен чувствовать умирающий:

«Тень непочтительного озорства вновь промелькнула на лице умирающей.

– О чем ты думаешь? – спросила [ее] Сьюзила.

– О Сократе. <...> Он болтал, болтал, болтал – даже когда проглотил яд» [Huxley, 1979b, p. 300; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 313].

Здесь вычитывается, с одной стороны, восхищение сократовским поступком (своим спокойным и бесстрастным поведением он, приговоренный, словно бы предвосхитил культивируемое на Пала преодоление страха смерти), однако «обыденность» его последних минут представляется островитянам неуместной на фоне перехода в состояние единства с миром.

Впрочем, обитателям утопического Острова чужда и какая бы то ни было патетика в отношении этого последнего перехода, завершающего человеческую жизнь. Можно даже сказать, что здесь делается все, чтобы

трагизм восприятия происходящего умирающим и его близким был как можно меньшим. Отсюда – полемика с существующими традициями изображения смерти в литературе, в частности в творчестве Гете и Диккенса, для которых расставание с жизнью исполнено трагизма и торжественного пафоса.

На острове Пала, напротив, умирающего настраивают на восприятие момента смерти не как трагического конца, а как некоего непростого, но необходимого шага в другое жизненное измерение, поскольку жизнь, что важно, этим шагом не заканчивается: «Не надо ни риторики, ни дрожи в голосе, ни самодовольного подражания знаменитым личностям вроде Христа, Гете или малышки Нелл. И, конечно же, никакой теологии и метафизики» [Huxley, 1979*b*, p. 302; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 315].

Диккенс, впрочем, стал одной из первоосновных фигур культурного бэкграунда острова Пала. Так, в круг чтения одного из основателей утопического Острова, доктора Эндрю Макфейла, входят, в частности, «Записки Пиквикского клуба» (см.: [Huxley, 1979*b*, p. 144; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 150]). Отметим, что Диккенс был значимой фигурой и для самого Хаксли. Так, в 1961 году, когда сгорела библиотека Хаксли, в письме от 8 августа он просит в первую очередь прислать ему для работы книги трех прозаиков, и среди них – Диккенс [см. Letters, p. 918]. Это говорит о неслучайности упоминания этого писателя у Хаксли как одного из литературных эталонов.

Сложным, неоднозначным представляется символическое значение в глазах островитян Библии. Отчасти ее содержание коррелирует с ценностями утопического Острова, отчасти – противоречит им. С одной стороны, исходя из текста романа «Остров», христианское вероучение вмещает в себя «высочайшие идеалы» [Huxley, 1979*b*, p. 112; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 116], которые иллюстрируются цитатой апостола Павла: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» [Huxley, 1979*b*, p. 111; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 116].

С другой стороны, островитянка Сьюзила, в диалоге с которой Уилл Фарнеби цитирует приведенные выше слова апостола Павла, высоко оценивает само содержание этого высказывания, но отмечает, что современная цивилизация не знает, как претворить в жизнь свои лучшие идеалы. Напротив, идея искупительной жертвы за грехи человечества, как и идея метафизического отмщения за недостаточную веру в эту жертву («Если ты не веришь, что будешь искуплен кровью искупителя, я утоплю тебя в твоей собственной крови» [Ibid.; цит. по: Там же]), чужды обитателям Острова.

Явным, практически безоговорочным символическим воплощением «своего», соответствующего утопическому идеалу Острова, его обитателям представляется английский поэт В. Вордсворт. Рассуждая о воспитании детей, о том, как ребенок воспринимает мир, островитяне используют «поэтические» аналогии, в частности отсылки к поэзии Вордсворта, в творчестве которого, по мнению паланезийцев, отражается незамутненность восприятия мира, присущая детскому сознанию; такое чистое восприятие необходимо сохранить и во взрослом возрасте: «Видит ли он [ребенок] мир таким же...? И если так, что необходимо предпринять, чтобы сияние и свежесть не растворились в свете обыденности?» [Huxley, 1979*b*, p. 237; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 247].

Отдельно следует сказать о том, что Вордсворт являлся для Хаксли знаковой фигурой, и эволюция мирознания писателя коррелирует с эволюцией его отношения к Вордсворту. Так, ранний Хаксли часто вступает с поэтом в полемический диалог и даже посвящает этой полемике отдельное эссе – «Вордсворт в тропиках» (“Wordsworth in the Tropics”, 1929). Хаксли в этом эссе особенно критикует присущее Вордсворту поклонение гармоничной природе и предлагает для эксперимента поместить поэта-пантеиста в тропики, которые вовсе не так безобидны и, главное, не так понятны, как любимые последним ландшафты Англии.

«Автобиографический герой» раннего сатирического романа О. Хаксли «Эти опавшие листья» («Those Barren Leaves», 1925) Френсис Челайфер – поэт



(во многих романах «автобиографический герой» Хаксли имеет непосредственное отношение к культуре и искусству, это важно в контексте пересечений голоса героя и самого автора). Рефлексия по поводу поэзии Вордсворта возникает, когда Челайфер своего отца и их совместное времяпрепровождение в горах. Отец Френсиса совершает восхождение на горную вершину почти в полном молчании, но время от времени он останавливается, любуясь суровым ландшафтом, и декламирует отрывки из Вордсворта – своего любимого поэта озерной школы. В конце путешествия, уже спустившись к склону горы, отец, приюхиваясь, произносит самую глубокомысленную фразу (как иронично замечает Френсис) за все путешествие: «Это же жареный лук!». Спустя годы Челайфер вспоминает эту финальную фразу и все те поэтические строки, которые отец декламировал, любуясь пейзажем, и приходит к выводу, что в том и другом содержалось одинаково мало смысла, добавляя, что ему потребовалось немало времени, чтобы это понять.

Вордсворт в романе «Эти опавшие листья», может быть, и оказывает какое-то влияние на человека, то не то, которое было бы полезно с точки зрения «автобиографического героя» и самого автора. Его поэзия не несет в себе содержательного, конструктивного послания, воспринимается всего лишь как изящная по форме, но бессодержательная по сути декорация.

Однако в последующие десятилетия взгляд Хаксли на мир меняется, и Вордсворт с его гармонической картиной мира становится важной составляющей прецедентной основы утопического Острова. Так, одна из обитательниц Пала, миссис Нараян, говорит о важности непосредственного восприятия мира, и иллюстрацией для этого тезиса ей служит строка из стихотворения Вордсворта: «Приноси с собой сердце, которое наблюдает и принимает» [Ibid.; цит. по: Там же] (в самом деле, при отсутствии предзаданных моделей человек воспринимает мир более объективно). Едва ли можно сказать, что Хаксли мог обнаружить у Вордсворта подобные же

вербализованные смыслы, но, вероятно, он считал картину мира, воплотившуюся в поэзии Вордсворта, близкой своим позитивным идеалам.

Пожалуй, наиболее «интертекстуально» в романе «Остров» мирознание своеобразного «бывшего автобиографического героя», продолжателя галереи автобиографических героев из романов Хаксли 1920-х годов, скептика и интеллектуала Уилла Фарнеби.

Он прибыл на остров Пала с тайной миссией – в качестве связного между внешним по отношению к Острову миром и заговорщиками на самом Острове (которые называют себя Крестоносцами Духа), стремящимися уничтожить его культуру. Оставаясь внутренне чуждым всякой «политике», Уилл Фарнеби, тем не менее, еще практически ничего не зная об Острове, соглашается исполнить деликатное поручение своего работодателя лорда Альдехайда с сугубо меркантильной целью – получить одновременно крупную сумму денег, которая позволила бы ему вести жизнь «свободного художника», не думая о заработке. Несмотря на то, что Фарнеби принимает участие в заговоре против островитян, в конце концов он сближается с ними и делает попытки перенять их взгляд на мир: в частности принимает мокша-препарат, который на Пала является средством постижения «вечности» [Ibid., p. 313; цит. по: Там же, с. 326] [эта глава на уровне основных смыслов родственна трактату Хаксли «Двери восприятия» («The Doors of Perception», 1954)]. Вследствие этого далеко не все прецедентные источники, которые фигурируют в сознании и речи Фарнеби, являются выражением его скептицизма, в некоторых случаях они оказываются родственными ценностям утопического Острова.

Это можно сказать, в частности, о музыке Баха, которая и в более раннем творчестве Хаксли была символом высшей гармонии, божественного начала (в то время, когда еще ни о какой «положительной программе» Хаксли речи не шло).

Одна из обитательниц Острова, Сьюзила ставит пластинку с Четвертым Бранденбургским концертом Баха для Фарнеби и прямо говорит о том, что эта музыка близка ценностям Острова, то есть «несмотря на сложность

композиции, ...близка к тишине и чистейшей, неразбавленной Духовности» [Huxley, 1979*b*, p. 311; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 324]. Да и сам Фарнеби, слушая Баха, прозревает в нем глубокий вневременной смысл: «И в каждой фразе донельзя знакомой мелодии открывалась небывалая красота, восходящая вверх, будто фонтан из множества струй, к новому откровению, столь же незнакомому и удивительному, как сама эта музыка» [Ibid., p. 313; цит. по: Там же, с. 326].

Однако в момент наивысшего единения Уилла с мирозданием, когда он осознает незначительность любых человеческих свершений перед лицом вечности, и Бах перестает быть для него олицетворением абсолютного духовного начала: «...понимание без знания и лучезарное блаженство неизмеримо превосходят даже Иоганна Себастьяна Баха» [Ibid., p. 315; цит. по: Там же, с. 328].

Несмотря на то, что музыка Баха в творчестве Хаксли, как правило, является воплощением гармонии, в романе «Остров» Бах присутствует и в необычном для писателя контексте.

Четвертый Бранденбургский концерт сопровождает не только момент постижения вечности Уиллом Фарнеби, – эта же музыка является фоном для явившегося ему «Вселенского Ужаса» [Huxley, 1979*b*, p. 321; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 334] и звучит уже как военный марш: «Левой-правой, левой-правой...» [Ibid., 322; цит. по: Там же, с. 334]. Под самую быструю часть мелодии Четвертого Бранденбургского – Presto – маршируют... солдаты гитлеровской Германии. Бах, символизирующий культуру в высшей точке своего развития, становится фоном для всего самого бесчеловечного и антикультурного, что когда-либо имело место в истории.

Солдаты представляются здесь насекомыми – обезличенными, лишенными человеческой сущности и собственной инициативы; взгляд на них Фарнеби – это словно бы взгляд сверху на бессмысленную толпу, движущуюся к собственной гибели – все быстрее и быстрее, под ускоряющиеся звуки прекрасной, одухотворенной музыки: «И вновь

коричневая колонна насекомоподобных двигалась в бесконечном марше под музыку ужаса в стиле рококо» [Nuxley, 1979b, p. 322; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 335].

В баховском Четвертом Бранденбургском здесь, таким образом, сходится целый ряд неявных, «текучих», сложно взаимодействующих друг с другом смыслов. С одной стороны – вершинная точка культуры, «небывалая красота, восходящая вверх» [Ibid., p. 313; цит. по: Там же, с. 326], а с другой – всего лишь звуковой фон, на котором маршируют насекомые (солдаты), не способная что-либо изменить декорация.

В силу того, что именно Бранденбургские ворота были символическим олицетворением величия имперской Германии, именно через них проходили солдаты – победители в франко-прусской войне, на их фоне осуществлялись наиболее помпезные праздничные действия в нацистской Германии, – оказывается, что Бранденбургский концерт отчасти и благословляет марширующих насекомых-нацистов, зовет их к победам – именем культуры, именем великого искусства. И Четвертый Бранденбургский концерт, таким образом, наряду с величием Германии, оправдывающим любые жертвы, символизирует и ее позор, катастрофу.

Смысловое поле Четвертого Бранденбургского концерта в «Острове» выходит уже за пределы собственно «немецких» коннотаций, обретает своеобразную универсальность, а марширующие насекомые, они же марширующие нацисты, превращаются в универсальных завоевателей всех времен и народов – и будущего в том числе. И вечный не прекращающийся марш сопровождается звуками все того же баховского концерта: «И на протяжении вечности скрипка, флейты и клавесин – финальное Presto Четвертого Бранденбургского – неустанно стремились вперед» [Ibid., p. 321–322; цит. по: Там же, с. 334].

Под бодрые звуки Четвертого Бранденбургского завоеватели в разных своих ипостасях стремятся доказать, что именно они – избранные и имеют право на обладание: «Вперед, солдаты: нацисты и христиане, коммунисты и

мусульмане; вперед, избранные народы, крестоносцы, воители священных войн! Вперед к нищете, к злодеяниям, к смерти» [Ibid., p. 322; цит. по: Там же, с. 335]. Прекрасное дополняет собой отвратительное, существует неотделимо от него, в одном смысловом пространстве, даже отчасти – косвенно – благословляет его; так переплетается, что порой трудно отделить одно от другого.

В этой коннотации в сознании Уилла Фарнеби возникает музыка уже Рихарда Вагнера, которая в нацистской Германии была символическим олицетворением «настоящей немецкой музыки». Самые тягостные воспоминания Фарнеби, вызывающие у него самого наибольшее чувство вины, отвращение к самому себе и к человеческой природе вообще, сопровождаются звуками оперы Вагнера «Парсифаль»: «...вот... голая мертвая старуха, которую он видел в... хижине в Сент-Джон Вуд. И затем – ...в зеркале на дверце шкафа отражения двух бледных тел, его и Бэбз, неистово совокупающихся под аккомпанемент воспоминаний о похоронах Молли и аккорды из “Парсифаля”...» [Huxley, 1979b, p. 323; цит. по: Хаксли, 2010a, 335].

Особое место в мирознании Уилла Фарнеби – в качестве своеобразного прецедентного бэкграунда его рефлексии – занимает поэзия У. Блейка.

Сравнивая состояние перманентного счастья обитателей острова Пала, которое здесь является, скорее, правилом, чем исключением, с неустроенностью внешнего, «цивилизованного» мира, где счастье и состояние гармонии с самим собой, наоборот, скорее, исключение, чем правило, «бывший автобиографический герой» цитирует строки Блейка: «На всех я лицах нахожу // Печать бессилья и тоски»<sup>13</sup> [Huxley, 1979b, p. 208; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 217]. В некоторых своих аспектах поэзия Блейка (подобно трагедии Софокла «Царь Эдип» в «Острове» и трагедиям Шекспира в романе

<sup>13</sup> В издании на русском языке У. Блейк цитируется в переводе С. Маршака.

«О дивный новый мир») – еще один яркий символ «дисгармоничной» цивилизации со своими страхами, страстями, внутренними конфликтами.

Блейк цитируется в «Острове», впрочем, неоднократно, являясь иллюстрацией как к размышлениям Уилла Фарнеби, так и к мирознанию островитян, и в некоторых аспектах может становиться отражением мыслей и ценностей, близких последним. Так, именно цитатой из Блейка, которую приводит изначально Уилл Фарнеби, островитяне иносказательно иллюстрируют саму идею создания утопического общества на основе синтеза европейской и восточной культуры с их разными ценностями:

«– “Глупец, упорствующий в своем недомыслии, – процитировал Уилл ‘Пословицы Ада’, – становится мудрецом”.

– Вот именно, – согласился доктор Роберт. – Но самая выдающаяся глупость – та, что описана Блейком. <...> Разумеется, упорствовать надо с умом. Глупый безумец ничего не достигнет, и только умный, знающий безумец способен сделаться мудрецом» [Huxley, 1979*b*, p. 151; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 157].

Примечательно, что внешне коррелирующий с содержанием этой цитаты смысл вычитывается из слов героя раннего романа Хаксли «Контрапункт», Рэмпиона, однако вне контекста положительного для Хаксли идеала, в отличие от «Острова»: «У Блейка есть все: разум, чувство, инстинкт, плоть, – и все это развито гармонично. Варварство – это однобокость. <...> Блейк был последний цивилизованный человек» [Huxley, 1971*b*, p. 108; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 146].

Следует отметить, что значительная часть отсылок к Блейку в письмах и произведениях самого Хаксли приходится на поздний период его жизни и творчества – 1950–1960-е годы. В этот период Хаксли – создатель «положительных программ» – особенно выделяет некоторые феномены литературы и культуры как символы положительных ценностей, и поэзия, а также живопись Блейка – среди них.

Так, в одном из своих писем Хаксли настоятельно рекомендует своему брату Джулиану читать именно Блейка с его апелляцией к высшему, божественному началу, отмечая (не без иронии, так как сам писатель не был религиозен), что «это позволит сохранять в порядке Вашу религиозность, важность которой я не могу переоценить» [Letters, p. 96].

Особый интерес Хаксли проявляет к визионерскому и метафизическому опыту Блейка, неоднократно упоминая творчество английского поэта в своих письмах в контексте идеи расширения сознания. Так, письме от 24 октября 1955 года психиатру Хамфри Осмонду, изучавшему психоактивные вещества, он отмечает, что блейковское «Бракосочетание Рая и Ада» – именно то, что нужно для более успешного слияния с «вечностью» и целостным мирозданием человеку, который хочет достичь этого с помощью ЛСД [для чего требуется предварительно записать текст на магнитофонную пленку] (см.: [Letters, p. 770]).

Само название известного трактата Хаксли «Двери восприятия» цитатно по отношению к Блейку – и производно от слов Блейка из книги «Бракосочетание Рая и Ада»: «Только трансформация сознания есть то, о чем говорит Блейк: “Если *двери восприятия* (курсив мой. – М. Б.) очищены, все появится перед глазами таким, каково оно есть, вечным и священным”», – приводит Хаксли высказывание поэта в письме от 21 июня 1953, адресованном писателю Гарольду Рэймонду [Letters, p. 678].

Примечательно, что именно строки визионера Блейка служат у Хаксли иллюстрацией для метафизических озарений обитателей Острова, а также и Уилла Фарнеби, когда последний стремится их постичь. Фарнеби также и сам переживает момент озарения и прозрения истины, в который вспоминает слова Блейка, ранее, с точки зрения позиции скептицизма, казавшиеся ему чепухой: «Чистейшая чепуха! Но теперь я вижу, что Блейк попросту фиксирует факт. Да, благодарность – это и есть небеса» [Nuxley, 1979b, p. 333; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 345].

В отличие от более ранних произведений (в частности романа «После многих лет умирает лебедь», где картины Вермеера, Эль Греко, Рубенса и некоторых других художников имеют символическое значение), в утопии «Остров» произведения живописи или сами живописцы упоминаются не часто.

Например, Уилл Фарнеби в момент своего озарения и прозрения сравнивает присутствующую рядом островитянку Сьюзилу и себя самого с картинами кисти Рембрандта: «Мы словно созданы кистью Рембрандта, но Рембрандта в пятидесяти тысячной степени» [Huxley, 1979*b*, p. 328; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 340]. Ассоциация с творчеством голландского художника не случайна и возникла не только вследствие особого расположения теней на лице Сьюзилы, которое напоминает манеру Рембрандта как признанного мастера светотени («Глаза Сьюзилы скрывала таинственная тень, и вся правая сторона лица угадывалась только по полумесяцу света на скуле. Зато левая сияла золотистым, дивным сиянием – необыкновенно ярким...» [Ibid., p. 327–328; цит. по: Там же]). Этот пассаж из текста романа, так же, как и эпизодические упоминания Рембрандта как символической фигуры мировой культуры в письмах Хаксли (см.: [Letters, p. 298, 509, 716]), позволяют предположить, что этот художник был интересен писателю прежде всего как живописец, основной темой которого являются человеческие переживания, чувства, эмоции, одним словом, духовная составляющая человеческой сущности.

Очевидно, творчество Рембрандта является для Хаксли воплощением неких позитивных идеалов, как и картина Вермеера в романе «После многих лет умирает лебедь», которая для писателя являет собой мир «абсолютного совершенства» [Huxley, 1965, p. 206; цит. по: Хаксли, 2010*b*, с. 258].

Мысль и речь Фарнеби цитатны – он словно бы мыслит уже существующими в культуре сюжетами, образами, мотивами, смыслами, которые образуют в его сознании и речи причудливую мозаику. Некоторые из них невозможно отнести к какой-либо системе ценностей; возможно, потому,



что у самого Фарнеби ценностной основы нет, он остается на чуждой для «позднего» Хаксли позиции абсолютного скептицизма. И наряду с ценностно окрашенными для «бывшего автобиографического героя» «баховскими», «блейковскими», «рембрандтовскими» образами, которые возникают в его сознании и подсознании в моменты прозрения, в его мыслях и речи много случайных упоминаний, отсылок, аллюзий.

Так, Уиллу Фарнеби однажды припомнилась «любимая из поэтических строк: “Ты спросишь: кто поддержит разум мной?” Ответ: сгустившаяся эктоплазма, ранний Дали» [Huxley, 1979*b*, p. 11; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 9].

А в разговоре с одной из жительниц острова Пала Фарнеби касается вопроса разнообразия взглядов на мир – и сразу же вводит разговор в прецедентный контекст: «– А как надо смотреть на людей? – спросил наконец Уилл. – Взглядом Фрейда или Сезанна, Пруста или Будды?» [Ibid., p. 255–256; цит. по: Там же, с. 266].

Вспоминая о медленной и мучительной смерти от рака своей любимой тетушки Мэри, он акцентирует внимание на том, что умирающая, не в силах смириться со своей участью, ненавидела в это время даже музыку Брамса, напоминающую ей о самых счастливых днях ее молодости:

«В доме напротив кто-то разучивал вальсы Брамса, которые когда-то любила играть тетя Мэри. <...>

– Иди и скажи им, чтобы перестали, – сказала она... пронзительным, резким голосом» [Ibid., p. 304–305; цит. по: Там же, с. 317]. Музыка Брамса – еще одна деталь, создающая общий прецедентный фон.

Подобных литературных и вообще культурных отсылок в сознании и речи Фарнеби много, порой – на уровне мимолетных сравнений и уподоблений.

Своеобразной иллюстрацией в сознании Фарнеби к происходящим вокруг событиям, ко всему, что он замечает, осознает, чувствует, становится также античная поэзия.

Так, поэтические строки Катулла символизируют для него вечный круговорот жизни и смерти, смены поколений, любви и рождения: «“Пускай восходит день и меркнет тенью бледной. // Для нас, как краткий день зайдет за небосклон, // Настанет ночь одна и бесконечный сон. // Сто раз целуй меня...”<sup>14</sup>. Вечерняя заря и смерть; смерть и поцелуи; поцелуи – и за ними рождение и смерть множества поколений, наблюдающих восходы и закаты» [Nuxley, 1979*b*, p. 280; цит. по: Хаксли, 2010*a*, 291].

Важное место в прецедентном бэкграунде Уилла Фарнеби занимают библейские отсылки и аллюзии. Человек не верующий, но энциклопедически образованный и отлично знающий библейский текст, он иногда осознанно, иногда случайно, мимоходом «промысливает» и «проговаривает» библейские сюжеты, мотивы, смыслы – в разных контекстах и разных ценностно окрашенных коннотациях.

Так, однажды в его сознании возникает общеизвестный библейский сюжет грехопадения первых людей, определивший для христианского мира на много веков вперед идею прирожденной греховности человека. Этот сюжет противопоставляется мирознанию островитян, лишенному самой идеи греховности как атрибута человеческой идентичности.

Так как библейский сюжет «промысливается» здесь Уиллом Фарнеби в апологетическом по отношению к утопии Острова контексте, будет логичным предположить, что Библия (точнее – именно библейский сюжет первородного греха) в представленном здесь ракурсе относится «бывшим автобиографическим героем» к пространству «чужого»: «Что за удовольствие, подумал Уилл, жить там, где первородный грех – всего лишь только устаревшая доктрина» [Nuxley, 1979*b*, p. 250; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 260].

Есть и более сложные случаи библейских отсылок в сознании и речи этого героя. В процессе разговора с обитателями Острова о проблеме ухода человека из жизни и о способах облегчения этого процесса Фарнеби приводит

---

<sup>14</sup>В издании на русском языке Гай Валерий Катулл цитируется в переводе А. А. Фета.

цитату из Первого послания апостола Павла к Коринфянам: «По рассуждению человеческому, когда я боролся со зверями в Эфесе, какая мне польза, если мертвые не воскресают? Станем есть и пить, ибо завтра умрем!» [Huxley, 1979*b*, p. 276; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 288].

Скептик, отрицающий всякую позитивную ценностную основу, он тем не менее не может принять подобный подход к человеческой смерти в Библии – для него в этом есть нечто чуждое, отсутствуют «этическая утонченность» и «эстетическое чувство»: призыв «есть и пить» [Ibid.; цит. по: Там же] (то есть жить настоящим днем) вместо того чтобы осмыслить драму конечности человеческой жизни, вызывает у него неприятие.

В данном случае налицо полемика с библейским текстом, так как Библия не дает, в глазах Фарнеби, удовлетворительного ответа на сущностный вопрос человеческого бытия – примирения с неизбежностью смерти близких и собственной смерти. Здесь, впрочем, как раз библейское «есть и пить, ибо завтра умрем» [Ibid.; цит. по: Там же] в большей степени коррелирует (хотя и, разумеется, не совпадает) с системой ценностей островитян («здесь и теперь» [Ibid., p. 326; цит. по: Там же, с. 338]), нежели скептический рационализм Уилла Фарнеби. И библейское «здесь и теперь», таким образом, оппозиционно по отношению к этому герою уже в союзе с ценностями утопического Острова.

Не принимает Фарнеби и смысла, вложенного в известное высказывание Иисуса Христа в Евангелии от Луки: «Прости им, ибо не ведают, что творят». По его мнению, это слабое оправдание для тех, кто знает о страдании других людей и отгораживается от этого знания, продолжая вести привычный образ жизни. В качестве примера Уилл приводит самого себя: «Я не хочу помнить ни о моих солидных доходах, ни о потрясающей нищете других. <...> К несчастью, я ведаю, что творю. Да, слишком хорошо знаю» [Huxley, 1979*b*, p. 277; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 289].

Наиболее беден в художественном пространстве романа прецедентный бэкграунд Крестоносцев Духа – их сознание и речь наименее цитатны, что, очевидно, должно свидетельствовать об их «внекультурности». Более того,

культурные отсылки, относящиеся к Крестоносцам Духа, чаще возникают в сознании и речи других героев, а не их самих.

Принц Муруган, который также является Крестоносцем Духа, на вопрос о своем круге чтения отвечает односложно, называя только жанр:

«– Что за литература? – поинтересовался Виджайя.

– Научная фантастика, – не без вызова ответил Муруган» [Huxley, 1979b, p. 186; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 194].

Названия текстов и их авторство при этом не уточняются.

Своеобразная рационализация читательских пристрастий Муругана осуществляется уже другим героем: «Все, что угодно, только бы убежать от действительности» [Ibid.; цит. по: Там же], – комментирует его читательские предпочтения один из островитян, доктор Роберт.

Эта деталь подчеркивает, что для Муругана становится «своим» все то, что чуждо обитателям Острова. Научная фантастика выступает в роли символа «чужого» по отношению к Острову и «своего» для Муругана, а также коррелирует с его тяготением к «технике ради техники» – в той мере, в какой она способна обеспечить могущество и сверхпотребление.

Дело в том, что наука на Острове развивается в той мере, в какой это нужно для удовлетворения насущных жизненных потребностей, – технологии сами по себе, как атрибут престижа, никому не интересны. На Пала не хотят конкурировать с другими странами, не ставят перед собой сверхцелей по завоеванию мира или каких-то его частей, соответственно здесь «не надо развивать тяжелую индустрию, чтобы стать сильнее, не надо вооружать армию» [Ibid.; цит. по: Там же], нет необходимости в глубоком изучении физики и химии.

На Острове не распространены также и мощные автомобили и другая моторизованная техника, а значит, для принца Муругана все это – недоступная экзотика. И главный текст, воодушевляющий Муругана, даже не относится к области литературы: это каталог потребительских товаров, особенно его разделы, посвященные автомобильной технике и оружию.

Уилл Фарнеби, используя библейскую реминисценцию, иронически называет каталог, большим объемом («тысяча триста пятьдесят восемь страниц» [Nuxley, 1979*b*, 157; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 164]) и заманчивым содержанием которого восхищается принц, деревом познания добра и зла: «*“Змей обольстил меня, и я ела”*. Дерево посреди сада носило название “Потребительские товары”» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 163].

Это «дерево» произрастает в заново изобретенном Крестоносцами Духа Эдеме, откуда Муруган черпает вдохновение для своих будущих великих свершений. Как иронически замечает Фарнеби, Крестоносцы Духа живут по ими же выдуманному «Новейшему Завету» [Ibid., р. 168; цит. по: Там же, с. 175], в котором под Эдемом подразумевается потребительский рай – истинная цель, которая разоблачает развернутые Крестоносцами знамена «Истинной Духовности» [Ibid., р. 267; цит. по: Там же, с. 278].

Шекспировская аллюзия в Острове оттеняет искусственность поведения Муругана: «...с суровой беспристрастностью [Муруган] потрянул кудрявой головой, будто школьник, играющий Полония в рождественском спектакле» [Nuxley, 1979*b*, р. 52–53; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 53]. Здесь подчеркивается комическое несоответствие между подлинной сущностью Муругана (несмышленного юноши) – и «я-образом» великого государственного деятеля, вершителя судеб мира, который он создает в собственных глазах и глазах окружающих.

Соотносимые с фигурой Муругана прецедентные источники снижают пафос его протеста и разоблачают эгоистическую сущность замыслов Крестоносцев Духа. «Антиной, очевидно, воображал себя героем в духе Карлейля» [Nuxley, 1979*b*, р. 171; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 179], – говорит о Муругане Уилл Фарнеби, объясняя отвращение юного Крестоносца Духа к мироустройству Острова, препятствующему появлению «Великого Вождя» (при этом попутно сравнивая юного принца Пала с Антиномем).

Соответственно личности, насильственным путем меняющие мир, являются для Муругана идеалом. Так, он проговаривается о том, что одним из

его кумиров является Гитлер (см. [Ibid., p. 177; цит. по: Там же, с. 185]). В этом контексте упоминание Карлейля, от идей которого некоторые мыслители (в частности, Бертран Рассел) проводят прямую линию к нацизму, выглядит обоснованным и не случайным (социальные и философские идеи английского писателя и философа Томаса Карлейля заключаются в абсолютизации роли отдельной личности, которая, возвышаясь над массами, меняет историю). В конце концов, Муруган – вместе с другими Крестоносцами Духа – разрушает воплощенную утопию Острова ради «Прогресса, Ценностей, Нефти, Истинной Духовности» [Ibid., p. 335; цит. по: Там же, с. 348].

Редкие обращения Крестоносцев к культурным источникам обычно носят случайный характер, о чем свидетельствует, например, следующий фрагмент в речи принцессы рани, когда она, восхищаясь поместьем идеолога Крестоносцев Духа, Баху, включает последнее в контекст «Тысячи и одной ночи», а самого своего подручного сравнивает с Гарун-аль-Рашидом: «Баху – один из Последних Аристократов. Видели бы вы его поместье. Это “Тысяча и одна ночь”! <...> Жизнь Гарун-аль-Рашида, но с поправкой на современность» [Huxley, 1979b, p. 54–55; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 55–56].

Сам же Баху ссылается на авторитет основателя немецкого протестантизма и деятеля Реформации Мартина Лютера (это относительно нетипичный для Крестоносцев Духа случай, когда культурная отсылка все же отчасти является прецедентным фоном для выражаемой системы взглядов): «*“Pecca fortiter”*<sup>15</sup>, советует Лютер» (говорит Баху) [Huxley, 1979b, p. 76; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 78]. Отметим, что именно Лютер является ярко выраженным символом «чужого» для обитателей утопического Острова.

Культурный бэкграунд Баху также подвергается и «овнешнению» (в том числе «от противного») в авторском повествовании. Например: «...на его евангелическом лице промелькнула вольтеровская улыбка» [Huxley, 1979b, p. 65; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 67]. Смысл этой вольтеровской отсылки «от

---

<sup>15</sup> Греши мужественнее (лат.)

автора» представляется осознанно неявным. С одной стороны, здесь очевиден контраст, когда проповедник фанатизма и нетерпимости Баху по внешности уподобляется великому философу эпохи Просвещения, а с другой – вычитывается и дополнительный, в ряду многих других, маркер неискренности и цинизма Баху – образованного, рационально мыслящего, с «вольтеровской улыбкой», но при этом – проповедника заведомо иррациональной системы ценностей.

Итак, утопический роман «Остров», ставший своеобразным итогом творческой жизни писателя, отчетливо цитатен по отношению к культуре прошлого, как и предшествующие ему романы, находится с ней в постоянном диалоге, включающем в себя сложное сочетание апологии и полемики, однако здесь уже этим диалогом во многом организуется «положительная программа» Хаксли, базирующаяся на синтезе противоположностей.

Выводы по главе 1.

1. В творчестве О. Хаксли прецедентные тексты (в широком смысле этого слова) непременно позиционируются по отношению к тем или иным идеям, концепциям, ценностям, то есть либо выполняют в произведениях Хаксли функцию культурного фундамента этих идей, концепций и ценностей, либо полемичны по отношению к ним, либо акцентированно нейтральны или амбивалентно позиционированы.

2. Важной составляющей раннего творчества Хаксли (1920-е – начало 1930-х годов), базирующегося на авторской позиции «абсолютного сомнения», является своеобразная игра с мировой культурой. Герои ранних произведений писателя как носители равноценных образов мира опираются на культурные источники прошлого, подкрепляющие их жизненные позиции: они мыслят образами, сюжетами, мотивами, смыслами предшествующих культурных эпох.

3. «Положительная программа» Хаксли второй половины 1930-х – 1940-х годов, основывающаяся на идеале «освобождения от индивидуальности», также соотносилась в его творчестве (прежде всего – в романе «После многих лет умирает лебедь») с литературой, философией, искусством прошлого.

4. Прецедентные источники романа «После многих лет умирает лебедь» могут рассматриваться в качестве культурной символики «истинного» (ценностей, соответствующих «положительной программе» самого Хаксли и заявленных героем-резонером мистером Проптером) и «ложного» (воплощенного в мироустройстве имения миллиардера Стойта). Соответственно среди них можно выделить источники, играющие роль культурного обоснования «положительной программы» писателя (отчасти это Вольтер, в некоторых случаях Библия, в некоторых – Вермеер), и, напротив, оправдывающие или художественно декорирующие «мироздание по Стойту» как олицетворение «ложного» (Данте, Шекспир и Гете, картина Рубенса, отчасти Библия и др.), а также нейтральные или амбивалентно ориентированные по отношению к «положительной программе» автора романа.

5. Идеал ценностного синтеза, воплощенный Хаксли в позднем романе «Остров», равно как и ценности, этому идеалу противостоящие или подчеркнуто нейтральные по отношению к нему, также имеют прецедентную основу в литературе, философии, культуре прошлого. Для утопического Острова это буддистская философия, Сократ (с некоторыми оговорками), Вордсворт, Рембрандт; для Крестоносцев Духа – Лютер в религиозной мысли и научная фантастика в литературе; для Уилла Фарнеби – обширная галерея источников, как сближающих этого «бывшего автобиографического героя» с ценностями обитателей Пала (Четвертый Бранденбургский концерт Баха – с некоторыми



оговорками, поэзия Блейка, живопись Рембрандта), так и морально легализующих его релятивизм, либо же выступающих в качестве нейтрального фона для непрекращающейся игры с мировой культурой (в литературе – трагедии Софокла и Шекспира, в музыке – Вагнер и др.). Амбивалентную роль в качестве прецедентного источника играет в романе библейский текст. В отдельных своих частях и смыслах он выступает в качестве неявного обоснования идеалов утопического Острова, в отдельных – противостоит им, в отдельных – нейтрален по отношению к ним.

## ГЛАВА 2. АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ О. ХАКСЛИ

### 2.1. Эволюция автобиографического героя в творчестве О. Хаксли

Романы Хаксли не зря называют «романами идей»: философский, мировоззренческий компонент здесь так же важен, как и собственно эстетический. Автор-философ в художественных текстах проявляет себя столь же явно, как и в своих трактатах и эссе; различие лишь в том, что в последних его взгляды излагаются «от первого лица», без художественного опосредования, а собственно в художественных текстах они внедрены в художественное целое. Более того, в своих романах писатель создает своеобразные «лаборатории», где сталкиваются друг с другом и проходят проверку различные идеи и концепции.

Многие герои Хаксли имеют исторических прототипов, и современники писателя нередко легко узнавали их. Уже первый опубликованный роман – «Желтый Кром» – обрел скандальную известность, так как его персонажи напрямую ассоциировались с реальными людьми, и многие из читателей негативно отреагировали на эту писательскую вольность.

Реальные прототипы есть и у героев других романов английского классика. Так, например, гротескно изображенного Барлепа из «Контрапункта» современники, не задумываясь, идентифицировали с Дж. Миддлтоном Марри, редактором журнала «Атенеум», где Хаксли работал обозревателем (см.: [Анджапаридзе, с. 14]). А в Рэмпионе из того же «Контрапункта» явно угадывался Д.-Г. Лоуренс [как и, отчасти, в Липиате из «Шутовского хоровода» (1923), и в Билле Хемблине из пьесы «Мир света» (1931)].

Одни и те же исторические прототипы (родственники самого Хаксли, Д.-Г. Лоуренс, Дж. Херд, позже оказавший существенное влияние на эволюцию мировоззрения писателя) нашли воплощение (разумеется, с поправкой на художественную трансформацию) сразу в нескольких

произведениях Хаксли, так что можно говорить об автоинтертекстуальности в персонажной системе романистики исследуемого нами автора. Более того, независимо от наличия прототипа герои различных произведений писателя зачастую взаимно «перекликаются» и на уровне транслируемых идей.

Уже в «Желтом Кrome», написанном в 1921-м году, присутствует галерея героев, которая найдет свое продолжение в его более поздних романах. Переходя из произведения в произведение, эти герои трансформируются, однако их внутренняя сущность и идея, которую они персонифицируют, остаются неизменны. Так, Анна из «Желтого Крома» с ее гедонизмом еще не является сформировавшейся «роковой женщиной», такой как Майра Вивиш из «Шутовского хора» или Люси Тэнтемаунт из «Контрапункта», однако по своей внутренней идентичности родственна им. Также, как пишет Г. Анджапаридзе, можно провести линию от художника Гомбо («Желтый Кром») до художника Джона Бидлейка из «Контрапункта» (см.: [Анджапаридзе, с. 14]).

Особое место в образной системе Хаксли занимает герой, которого писатель наделяет собственными биографическими и психологическими чертами. В позднейших романах автобиографический герой все более явно становится отражением авторской судьбы и, главное, эволюции образа мира Хаксли, преодолевает те же кризисы и сомнения, высказывает близкие автору идеи – социальные, эстетические, философские.

По мере изменения взглядов Хаксли меняется и «взрослеет» и его автобиографический герой. Он наблюдает за окружающими и делает едкие замечания, проверяет на состоятельность собственную позицию скептицизма и «абсолютного сомнения», переживает кризис и выходит к неким позитивным идеалам, как Энтони Бивис в романе «Слепой в Газе».

Дэнису Стоуну из романа «Желтый Кром» 23 года, он представляет собой первое звено в цепочке автобиографических героев писателя. Некоторые факты сближают Стоуна с Хаксли на самом очевидном уровне: Дэнис тоже писатель (в данном случае – начинающий, он работает над своим

первым романом), окончил лучшее учебное заведение Англии, тоже блестяще образован. У него имеются те же психологические особенности, которые будут характерны для автобиографических героев из последующих романов Хаксли. Как и «автобиографический» Теодор Гамбрил из романа «Шутовской хоровод», Дэнис Стоун считает себя слишком меланхоличным и нерешительным (примечательно, что у более поздних автобиографических героев этих черт уже нет).

Дэнис Стоун становится, таким образом, художественной персонификацией «я-образа» самого Хаксли в период формирования позиции «абсолютного сомнения»: он еще впитывает и эмоционально воспринимает разные точки зрения и «голоса» и в то же время осознает их ограниченность и ущербность.

Теодор Гамбрил из написанного двумя годами позже «Шутовского хоровода» (1923) уже осуществляет действенный разрыв с традиционной системой ценностей – он покидает школьную церковь (как воплощение этой системы) с «карнавализирующей» идеей «патентованных пневматических брюк» [Huxley, 1980, p. 51; цит. по: Хаксли, 1936, с. 66], облегчающих стояние на молитве, то есть общение с Богом, и оказывается втянутым в круговорот также равноценных и равно ущербных идей и образов мира (персонифицированных в других героях).

Филип Куорлз из романа «Контрапункт» (1928) – уже зрелый человек, он полностью утвердился в своей позиции «абсолютного сомнения» и осознанно смотрит на мир сквозь призму скептицизма, хотя и иронизирует по этому поводу, осознавая условность и относительность собственной позиции. Например, в разговоре с героем лоуренсовского типа Рэмпионом, который рассуждает о негативных, с его точки зрения, сторонах влияния «интеллектуализма» на человечество, Филип Куорлз недоумевает, «зачем же... нападать на спорт “высоколобых”» [Huxley, 1971*b*, p. 401; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 483]. Получается, что автобиографический герой Хаксли конца 1920-х уже не питает иллюзий по поводу истинности своей позиции

«абсолютного сомнения», но и не видит ей альтернативы: мир подобен оркестру, в котором «все одинаково правы и одинаково не правы» [Ibid., p. 29; цит. по: Там же, с. 56], поэтому единственный выход для мыслящего человека – осознавая это, зафиксироваться в своем «абсолютном сомнении» и с этой позиции свысока наблюдать за непрерывным столкновением бесконечных «правд» – и за самим собой, сомневающимся «высоколобым».

В романе «Слепой в Газе» (1936) «автобиографический» Энтони Бивис (как и сам Хаксли в 1930-е годы) переживает ценностный и мировоззренческий кризис и обретает в результате некие позитивные идеалы, которые в романе уже обозначены. Это, в первую очередь, признание осмысленности мироздания и необходимости его совершенствования, а также ценности пацифизма, которые демонстрирует и другой персонаж «Слепого в Газе», Миллер, вписывающийся в галерею героев-резонеров из последующих романов.

Отметим, что автобиографический герой в «Слепом в Газе» изображен в ретроспективе, причем календарно датированные записи Энтони Бивиса с 1932 года по 1934 год отображают образ мира самого Хаксли в переломный период его эволюции. Фактически на художественное действие романа спроецирована эволюция мирознания писателя, включающая в себя и период «абсолютного сомнения», и выход к системе позитивных ценностей.

В последующих романах «После многих лет умирает лебедь» (1939) и «Остров» (1962) черты автобиографического героя существенно меняются. Фактически он превращается в «бывшего автобиографического героя», носителя системы ценностей, характерной для Хаксли 1920-х годов, т. е. «абсолютного сомнения», которая теперь для писателя – носителя «положительной программы» ограничена и ущербна. В этих романах уже появляются неавтобиографические герои-резонеры – носители «положительных программ», а автобиографическое, соответственно, закрепляется за героем, с которым эти «положительные программы» вступают

в полемику. Такой герой является для позднего Хаксли своеобразным ретроспективным «я-образом», воплощенным адресатом полемики.

Итак, между автобиографическими и «бывшими автобиографическими» героями Хаксли существует то общее, что и позволяют говорить об их взаимопротекании и, соответственно, об их автобиографичности. Среди таких схождений – как фактологические, позволяющие говорить о схожести судеб этих героев, так и мировоззренческие, свидетельствующие о родственности образа мира этих героев образу мира самого Хаксли на соответствующих этапах его эволюции.

Автобиографические и «бывшие автобиографические герои» по профессии, как правило, литераторы.

Так, Дэнис Стоун из «Желтого Крома» – молодой поэт и писатель, только пробующий себя в крупных прозаических жанрах и ставший в этом качестве объектом осмеяния (это герой самого первого крупного произведения Хаксли, что позволяет говорить об автобиографичности Дэниса Стоуна и его сомнений в своем потенциале как прозаика).

Филипп Куорлз из «Контрапункта» – уже состоявшийся писатель, и важное место в романе занимает его рефлексия по поводу собственного творчества. Примечательно, что Куорлз описывает свою творческую манеру, которая воплотилось в самом «Контрапункте». Это полифония разных точек зрения, взглядов на мир, разных и при этом равноценных «голосов»: «Многообразие взглядов и многогранность вещей. Истоковывая одно и то же событие, один человек рассуждает о нем с точки зрения епископов, другой – с точки зрения цен на фланелевые рубашечки, третий, например, эта юная леди из Гульмерга... с точки зрения увеселений. А кроме того, есть ещё биологи, химики, историки. <...> Я хотел бы взглянуть на мир всеми этими глазами сразу – глазами верующего, глазами учёного, глазами экономиста, глазами обывателя...» [Nuxley, 1971b, p. 196; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 249–250].

Литературной деятельностью занимаются и «бывшие автобиографические герои» Хаксли – Джереми Пордидж из романа «После многих лет умирает лебедь» и Уилл Фарнеби из «Острова».

В отдельных случаях автобиографический герой Хаксли – тоже пишущий человек, но по основной деятельности – специалист в области гуманитарных наук: преподаватель истории Теодор Гамбрил из «Шутовского хора», ученый-социолог Энтони Бивис из «Слепого в Газе», выпускник университета Хьюго Венхем из пьесы «Мир света». Впрочем, и те автобиографические герои, которые позиционируют себя как профессиональные литераторы, – тоже университетские выпускники с высшим гуманитарным образованием.

Как и сам Хаксли, его автобиографические и «бывшие автобиографические» герои не были на фронтах Первой мировой, что являлось в послевоенной Европе редкостью, и это оказывало влияние на осознание ими собственной идентичности.

В ранних романах «Желтый Кром» и «Шутовской хор» неучастие автобиографических героев Дэниса Стоуна и Теодора Гамбрила в недавно закончившейся войне вычитывается из контекста.

В «Желтом Кром» можно найти множество литературных, философских, художественных реминисценций юного интеллектуала Дэниса Стоуна, и при этом нет ни одной реминисценции автобиографической, позволяющей хотя бы гипотетически говорить о наличии у Дэниса военного прошлого; более того, по своему характеру, речи, эмоциям и рефлексии Дэнис Стоун никак не вписывается в образ воевавшего человека.

В «Шутовском хоре» имеется только один, очень неявный, маркер возможного участия Гамбрила в военных действиях: случайно услышав рассказ незнакомого человека о своей несчастной военной («...в Индии я подцепил малярию – я был там во время войны...») [Huxley, 1980, p. 62; цит. по: Хаксли, 1936, с. 81]) и послевоенной судьбе, он сравнивает повсеместное отношение к людям «низшего класса» с отношением к солдатам: «...на войне,

например, когда полковые врачи выслушивали у вас легкие, они обращались с вами так, точно вы тоже принадлежите к низшему классу, точно вы тоже один из этих несчастных» [Ibid., p. 68; цит. по: Там же, с. 89].

Впрочем, эти размышления Гамбрила могут базироваться как на его собственном опыте (возможно, ограничившемся только прохождением медкомиссии), так и на обобщениях относительно судьбы человека на войне вообще. Более явная автобиографическая реминисценция Гамбрила, относящаяся к военному времени («Он взглянул – и вспомнил другую ночь, много лет назад, в годы войны, когда огней в парке не было, а электрические луны на улицах были почти все в затмении» [Ibid., p. 68–69; цит. по: Там же, с. 90]), не содержит даже намека на его личное участие в Первой мировой.

Тем не менее Гамбрил уже соотносит себя с людьми «низшего класса», чей удел – и в военное, и в мирное время – непрерывное страдание, и именно случайно услышанный рассказ безработного о своей горькой доле вызывает у Гамбрила сомнение в собственном праве (и праве прочих людей его круга) на «сложную» жизнь: «Имеет ли человек право быть довольным и сытым, имеет ли он право на образование и на хороший вкус, право на знания и на разговоры и на утонченную сложность любви?» [Ibid., p. 68; цит. по: Там же, с. 89–90].

В романе «Контрапункт» автобиографический герой Филип Куорлз уже открыто рефлексировал по поводу своего неучастия в Первой мировой: сам факт того, что увечье, полученное им в детстве, окружающие воспринимают как фронтовое, вызывает у него внутреннее напряжение. Ведь, в отличие, например, от Энтони Бивиса из романа «Слепой в Газе», который четко заявляет о своих пацифистских идеалах, Филип Куорлз при всем своем скептицизме еще мыслит в категориях «патриотично» – «непатриотично»: «...в том, что он непригоден к военной службе и потому не участвовал в войне, нет ничего непатриотического. И все-таки вопрос военного почему-то расстроил его...» [Huxley, 1971b, p. 231; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 289].

Тем не менее «автобиографический» Куорлз понимает, что увечье не только избавило его от необходимости брать в руки оружие, но и, возможно,



сохранило жизнь: «Я со своей стороны... могу быть только благодарен Августину, или кому там ещё, за мою искусственную ногу. Она помешала мне стать героем, но зато не дала мне стать трупом» [Huxley, 1971*b*, p. 288; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 355].

Автобиографический герой романа «Слепой в Газе» Энтони Бивис, равно как и сам писатель, и автобиографические герои предшествующих романов, во время Первой мировой войны не попал в действующую армию (Хаксли – из-за плохого зрения, его герой – из-за ранения в ногу в лагере для новобранцев осколком неудачно брошенной гранаты). Он не сомневается, что это сохранило ему жизнь: «В каком убогом обличье нас подчас посещает Господь! Блаженный идиот с ручной гранатой. Если бы не он, я бы в корабельном трюме отправился во Францию и подход бы там – почти наверняка. Я обязан ему жизнью» [Huxley, 1971*a*, p. 61–62; цит. по: Хаксли, 2017*б*, с. 268]. Бивис, пришедший к идеалам пацифизма (как и Хаксли к середине 1930-х годов), уже не испытывает угрызений совести из-за своего неучастия в военных действиях: «В больнице у меня было много времени, чтобы подумать о расширении империи на всю планету. Глупость сошла на землю, но не как царь, а как император, богоподобный Вождь Всей Арийской Расы. Мысль об этом отрезвила меня» [Ibid., p. 62; цит. по: Там же, с. 269].

В ряде случаев Хаксли почти напрямую наделяет автобиографических героев чертами своей личной судьбы.

Так, значительное влияние на мирознание писателя оказала личная драма, пережитая им в ранней юности, – потеря матери (Джулия Хаксли умерла от рака, когда Олдосу было тринадцать лет). И целый ряд его автобиографических и «бывших автобиографических» героев пережили в детстве или юности смерть близкого человека именно от рака.

Так, например, рано потерял мать автобиографический герой романа «Шутовской хоровод» Теодор Гамбрил: «Она была добрая, и она умерла, когда он был еще ребенком; умерла... от незаметно подкравшейся мучительной болезни. Злокачественная опухоль...» [Huxley, 1980, p. 8; цит. по: Хаксли,

1936, с. 9–10], причем здесь актуализируется мотив (который позже будет развит в «Острове») соединения безусловного, неоспоримого, гармоничного добра и – мучительной и уродливой онкологической смерти.

Особенно детально и драматично тема потери близкого человека в детстве или в юности разработана в романе «Слепой в Газе»: «автобиографический» Энтони Бивис теряет мать в возрасте десяти лет, и это становится для него травмой на всю дальнейшую жизнь: «Подавшись вперед, Энтони заглянул в могилу. Она казалась неестественно глубокой. Он вздрогнул, закрыв глаза, и тотчас же она предстала перед его взором, так же маша руками, как крыльями, белая, словно чайка, и снова белая, в атласном вечернем платье...» [Huxley, 1971a, p. 28–29; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 232].

В других произведениях Хаксли тоже нередко возникает аналогичный мотив. Так, в романе «Остров» Уилл Фарнеби (который, однако, уже не является в полной мере автобиографическим и, скорее, может быть назван «бывшим автобиографическим героем») вспоминает о своей любимой тетушке Мэри, которая умирала на его глазах в жестоких мучениях, когда сам он был еще юным. Он осознает это как проявление изначальной безжалостности мироздания.

Еще один характерный мотив для ряда романов Хаксли – сложные отношения автобиографического героя или «бывшего автобиографического героя» с отцом.

Так, «автобиографический» Филип Куорлз из «Контрапункта» размышляет: «Нахлынувшее на него чувство гнева и презрения к отцу не умерялось никакими добрыми воспоминаниями. Правда, оно и не усиливалось ненавистью» [Huxley, 1971b, p. 377; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 454].

В романе «Слепой в Газе» этот мотив прослеживается в подтексте – развернутой рефлексии «автобиографического» Энтони Бивиса на эту тему в произведении нет, однако уже детская дневниковая запись Энтони, датированная 2-м апреля 1903 года и повествующая о кратковременном расставании с отцом и прощании с ним на вокзале, содержит следующий

комментарий: «...мистер Бивис принял это проявление чувств за сожаления сына по поводу его отъезда. <...> Но если б только, с грустью думал он, если б только нашлась возможность... очистить их повседневные отношения от сухой натянутости!» [Nuxley, 1971a, p. 69; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 277]. А три десятилетия спустя в записи от 8-го апреля 1934 года Энтони говорит о старческой беспомощности отца без сочувствия, скорее – с подспудной обидой и даже с упреком: «Обедал с отцом. Он... сильно постарел и, кажется, рад этому. <...> Может быть, это поднимает его в его собственных глазах. Видимо, он только и ждет сочувствия, приказывая, чтоб оно последовало по первому его желанию» [Nuxley, 1971a, p. 58; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 264].

Наконец, в последнем романе Хаксли «Остров» (1962) для «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби его сложные взаимоотношения с отцом становятся своеобразной частной репрезентацией неправильности того мира, в котором Уилл сформировался и жил. Детские воспоминания Фарнеби об отце сводятся в основном к моментам, когда на фоне прекрасной природы или же на фоне творческого вдохновения матери, рисующей акварелью, вдруг высказывались едкие замечания отца – интеллектуала и скептика, – сравнивающего и эту природу, и акварель своей жены с «рекламой молочного шоколада “Нестле”» [Nuxley, 1971b, p. 100; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 104]. Итоговое обобщение взаимоотношений Уилла Фарнеби с отцом содержится в его разговоре с обитателями острова Пала:

«– Вы уже, наверное, догадались, что мой отец был ревностным либералом. Даже когда напивался. То есть, особенно когда напивался. – Уилл презрительно хохотнул. <...>

– ...он своего отца ненавидел. Такое там не редкость, – вскользь добавил он [доктор Макфэйл]» [Nuxley, 1971b, p. 21; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 19].

Выше уже говорилось и о мировоззренческих пересечениях, объединяющих героев автобиографических и «бывших автобиографических» общей рефлексией по поводу одних и тех же социальных, философских, нравственных и эстетических проблем и общими (или родственными, или

вытесняющими друг друга) подходами к ним. Впрочем, мировоззренческие пересечения в романах Хаксли более «разбросаны»: схожая рефлексия по поводу одних и тех же проблем (хотя и с разными к ним подходами) может объединять автобиографических (и «бывших автобиографических») героев Хаксли как с другими автобиографическими или «бывшими автобиографическими» героями (и соответственно – с самим Хаксли), так и с героями, к этой категории на относящимися.

Рассуждения о человеческой природе в романах писателя нередко сопровождаются биологическими (в особенности – «зоологическими») аналогиями, которые высказываются, в частности, автобиографическими героями.

Так, уже в раннем романе «Шутовской хоровод» автобиографический герой Теодор Гамбрил признается (хотя эта мысль и не находит такого развития, как позже в «Острове», в словах «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби), что чувствует себя «пищей для червей» [Nuxley, 1980, p. 227; цит. по: Хаксли, 1936, с. 298]. Уподобление уже самих людей «червям» звучит в речи другого героя «Шутовского хоровода», случайного попутчика Теодора Гамбрила в поезде: «Меня раздражают люди... количество людей. И то, как они размножаются. Как черви, сэр, как черви» [Ibid., p. 188; цит. по: Там же, с. 245–246]. При этом «автобиографический» Гамбрил сочувственно выслушивает своего собеседника – и не возражает ему.

Аналогии с животным миром в рассуждениях о человеке в «Шутовском хороводе» являются и одним из средств художественной выразительности. Например, «зоологизация» процесса ухаживания за девушкой исходит именно от «автобиографического» Гамбрила: «Ручная приманная утка успокаивает страхи боязливой дикой птицы; ручная Молли, которая была откровенно флиртующей кокеткой, служила Цельному Человеку приманной уткой в его охоте за Эмили» [Nuxley, 1980, p. 140; цит. по: Хаксли, 1936, с. 183–184].

Далее Филип Куорлз, автобиографический герой романа «Контрапункт», формулирует свое писательское кредо именно в контексте

чисто исследовательского подхода к людям, который возможен при рассмотрении их как биологических существ: «...я окончательно решил, что мой романист будет... зоологом-профессионалом, который в свободное время пишет роман. <...> Для иллюстрации человеческих пороков он находит аналогии у муравьёв, которые забрасывают своих детёнышей ради того, чтобы опьяняться выделениями тлей, забирающихся в муравейник. <...> Наблюдая за привычным и почти священным “порядком клевания”, установившимся на птичнике, – курица “А” клюёт курицу “В”, но не позволяет ей клевать себя; курица “В” клюёт курицу “С” и так далее, – политический деятель размышляет о католической иерархии и фашизме» [Huxley, 1971*b*, p. 320; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 391].

В одном из предшествующих пассажей романа «Контрапункт» Филип Куорлз также соотносит свою писательскую манеру с «зоологическим» в человеке: «Самки рыб из семейства *Ceratividae* носят карликовых паразитических самцов прикрепленными к своим телам. Сравнение напрашивается само собой, когда мой Уолтер устремляется к своей Люси. <...> Описать Монте-Карло и всю Ривьеру как океан с глубоководными чудищами» [Huxley, 1971*b*, p. 294; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 362–363].

Благодаря ассоциациям все того же «автобиографического» Филипа Куорлза обозначается «животная» сущность одной из героинь романа Люси Тэнтемаунт: «Она захохотала, открывая рот, и её язык и десны были настолько бледней её накрашенных губ, что они казались... по контрасту совершенно бескровными и белыми. И вдруг, без всякого перехода, я оказался перед священными крокодилами в дворцовых садах Джайпура... и пасть животных была изнутри почти белая» [Huxley, 1971*b*, p. 297; цит. по: Хаксли, 2009*a*, с. 365].

В поздних романах писателя, где место внутренне эволюционирующего автобиографического героя из «Слепого в Газе» занимают «бывшие автобиографические герои», зафиксировавшиеся в ныне ущербной для Хаксли

позиции «абсолютного сомнения», вновь появляются «животные» аналогии – как некое обоснование их позиции.

Аналогия «люди – черви», бегло проскользнувшая в раннем «Шутовском хороводе», в самом позднем романе «Остров» уже актуализируется, причем непосредственно в сознании «бывшего автобиографического героя» – как во многом определяющая его образ мира мысль. Неспособность воспринимать людей иначе как «животноподобных» или даже «насекомоподобных» существ становится для «бывшего автобиографического героя» чем-то вроде наваждения, захватывает сознание Уилла Фарнеби и отравляет его существование: «...лица людей были те же... Но все они были червями. Не настоящими червями – но призраками червей, духами червей» [Huxley, 1971*b*, p. 115; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 120].

До этого в романе «Слепой в Газе» пока еще «автобиографический», но уже преодолевший мировоззренческий кризис и вышедший к некоей позитивной программе Энтони Бивис, уже не может согласиться с утверждением об исключительно «животной» сущности человека и невозможности ее преодоления. «Животные» аналогии в рефлексии Энтони Бивиса пока остаются – но они, скорее, призваны подчеркнуть контраст между «животным» в человеке как биологической данностью – и «человеческим», которое способно вывести человека за рамки природной необходимости. Так, описывая свой спор с Марком Стейтсом и включив в орбиту своей рефлексии его слова («Если свиньи захотят выпустить друг другу кишки, пускай. <...> Свиньи останутся свиньями» [Huxley, 1971*a*, p. 212; цит. по: Хаксли, 2017*b*, с. 441]), «автобиографический» Энтони Бивис тем не менее выходит к признанию возможности конечной победы «человеческого»: «Но могут возобладать человеческие качества... Или, скорее, делай себя из уже готовых элементов и врожденных человеческих резервов» [Ibid.; цит. по: Там же].

Отметим также, что уже у автобиографических героев ранних романов Хаксли присутствует критическая рефлексия по поводу собственной позиции «абсолютного сомнения» – эмоционально окрашенная у начинающего еще

осознавать себя Дэниса Стоуна из «Желтого Крома» и только входящего в мир зрелой рефлексии, символически покинувшего школьную церковь Теодора Гамбрила из «Шутовского хора», более рациональная у состоявшегося писателя Филипа Куорлза из «Контрапункта».

В частности Дэнис Стоун рефлексиирует по поводу собственной беспомощности при соприкосновении идей с реальной жизнью и соответственно – по поводу практической невозможности приложить эти идеи к жизни: «В жизньходишь с готовыми представлениями обо всем... Имеешь какую-то философию и пытаешься подогнать под нее жизнь. Надо бы наоборот: сначала пожить, а потом подогнать свою философию под жизнь» [Huxley, 1979a, p. 56; цит. по: Хаксли, 1987, с. 36–37].

Филип Куорлз из «Контрапункта» также критически оценивает собственную позицию, но при этом акцентирует свою «замкнутость» в ней: «Со сложностями он прекрасно справляется. Но когда дело доходит до простоты, у него не хватает таланта, того таланта, который идет от сердца, а не только от головы, от ощущения, от интуиции, от сочувствия к человеку, а не только от способности к анализу» [Huxley, 1971b, p. 197; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 251].

Позиция Филипа Куорлза предполагает скептическое отношение к любым другим позициям и идеям, неспособность принять до конца ни одно учение, ни одну картину мира, но это для него не предмет гордости, а, скорее, данность: «...Он усваивал взгляды других людей, даже их манеру жить, но в нем всегда жило убеждение, что эти взгляды и манеры были на самом деле не его, что он с такой же лёгкостью откажется от них, с какой он их перенял» [Huxley, 1971b, p. 290; цит. по: Хаксли, 2009a, с. 357–358].

Энтони Бивис из «Слепого в Газе», критически осмысляя свою позицию «абсолютного сомнения», уже выходит к осознанию ее ущербности – и необходимости преодоления. И если рефлексия Энтони Бивиса в его записях 1920-х годов отчасти совпадает с рефлексией автобиографических героев Хаксли, констатирующих собственную позицию «абсолютного сомнения» как

данность, то в записях, датированных 1932–1935 годами, появляется жесткая полемика с собственным «абсолютным сомнением» – вначале с позиции осознания необходимости выхода к позитивному идеалу, а потом – с позиции уже обретенного идеала. Так, в 1934 году Бивис с беспощадной честностью оценивает свою прошлую позицию «абсолютного сомнения»: «Он предпочел думать, что это была бессмыслица – вот чем все это казалось в течение свыше двадцати лет – бессмыслицей, несмотря на случайные неудобные откровения, что смысл все-таки есть, и смысл именно в том, что он предпочел смотреть на все как на бессмыслицу, на дежурную шутку» [Huxley, 1971a, p. 397; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 652–653].

Для «бывших автобиографических героев» таких поздних романов Хаксли, как «После многих лет умирает лебедь» (1939) и «Остров» (1962), характерно сожаление (или нечто похожее на сожаление) по поводу собственной неспособности увидеть в мироздании высший смысл, по поводу многих ушедших лет, проведенных в отрицании, и по поводу образа жизни, который стал следствием непризнания неких важных, сакральных ценностей.

Это герои, которые уже не являются отражением философского, вообще ментального поиска самого Хаксли, как бы застыли на той черте, которую писатель преодолел в прошлом. Возможно, это частично взгляд автора на самого себя в прошлом, или, скорее, – на то, каким он мог бы быть, если бы остановился в своем поиске на определенном этапе, когда особенно трудно было найти выход из интеллектуального тупика.

И если герой романа «После многих лет умирает лебедь» Джереми Пордидж описан еще с безусловной авторской симпатией – как умный и интеллектуально честный человек, который не принес никому зла, то Уилл Фарнеби из «Острова», носитель скептического взгляда на мир, явно коррелирующего со взглядом на мир самого Хаксли 1920-х годов, является прямым виновником гибели идеального общества, фактически – наемным соучастником убийства этого общества: он уже успел проникнуться



сочувствием к утопическому миру Острова, но должен за плату выполнить «заказ», и – делает это.

При этом проблески прозрения «бывших автобиографических героев» в обоих поздних романах Хаксли выражаются в похожих по смыслу словесных формулах. Джереми Пордидж «...был задет за живое, у него возникло смутное ощущение, будто ему следует сделать еще какой-то шаг; и именно благодаря тому, что он был задет за живое, Джереми стал предпринимать самые отчаянные усилия, чтобы высмеять их не только перед другими, но в первую очередь перед самим собой» [Huxley, 1965, p. 95; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 121]. А Уилл Фарнеби из «Острова» размышляет о себе: «“Несчастный недоумок”, – на поверхность всплыл пузырек иронического замечания. Бедный недоумок, который ни в одной области не говорил “да”... Так, будучи собой, он постоянно отрицал красоту и истину...» [Huxley, 1979b, p. 312; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 324–325].

## **2.2. Антиутопический роман «О дивный новый мир» как центр автоинтертекстуального пространства в творчестве О. Хаксли**

Антиутопический роман «О дивный новый мир» (1932) стал в творчестве Хаксли своеобразным центром автоинтертекстуального пространства, обладающим множеством связей с другими художественными произведениями писателя, а также с его трактатами и письмами на мотивном, сюжетном, образном и, главное, смысловом уровнях. Во многом это объясняется повышенным интересом Хаксли к футурологическому прогнозированию – как в аспекте фиксации возможных объективных тенденций (в том числе представляющих опасность для базовых основ цивилизации и культуры), так и в аспекте сознательного моделирования различных форм совершенного мироустройства, построения утопических моделей.

По своему содержанию «О дивный новый мир» – одно из самых «неопределенных» произведений Хаксли, прежде всего в аспекте авторского отношения к изображенному антиутопическому миру. С одной стороны, традиционно этот роман трактуется как *антиутопия*, и сам Хаксли определял его как *антиутопический*. В то же время в отличие, например, от известных антиутопий Р. Брэдбери («451 по Фаренгейту») и тем более Дж. Оруэлла («1984»), где изображенные миры однозначно воспринимаются как воплощение абсолютного зла и в принципе не могут вызвать читательской симпатии (даже несмотря на то, что обитатели антиутопического мира Брэдбери субъективно счастливы, а обитатели оруэлловского мира хотя и несчастны, но восторженно обожают Ангсоц, Партию и лично Большого Брата), в романе Хаксли «положительные» черты «дивного нового мира» актуализированы достаточно четко.

Здесь действительно решены те проблемы, которые представлялись писателю насущными: в этом мире преодолены страх перед смертью и предсмертные страдания, в нем нет насилия и войн (все вышеперечисленное, по убеждению Хаксли, требовало преодоления почти любой ценой), а голос Верховного Контролера, вставшего на путь служения человеческому счастью, звучит не менее убедительно, чем голос «несогласного» Бернарда Маркса и тем более бунтующего Дикаря. По одну сторону: «Счастье – хозяин суровый. Служить счастью, особенно счастьем других, гораздо труднее, чем служить истине, – если ты не сформован так, чтобы служить слепо <...> Но долг есть долг» [Nuxley, 1978, p. 182; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 688]. По другую сторону: «По мне лучше уж несчастье, чем твое фальшивое, лживое счастье» [Ibid., p. 145; цит. по: Там же, с. 653].

Из всего сказанного выше не следует, что организация жизни в «дивном новом мире» с его аннигиляцией личности, отрицанием свободы выбора, тотальным упрощением человека, абсолютной кастовостью и др. воспринималось Хаксли как совершенная и что роман «О дивный новый мир» можно трактовать как утопию. Из этого следует лишь то, что писатель –

многokrатно в течение своей жизни – всерьез осмыслял это мироустройство, его ценностные основы, вероятность реального воплощения такой модели общества, и в том числе ее потенциал в сфере решения насущных жизненных проблем. Своеобразным же ключом к отношению Хаксли к такому миропорядку могут служить его письма разных лет, в которых он обращается к содержанию своей знаменитой антиутопии.

В период самой работы над романом «О дивный новый мир» в своем письме от 18 мая 1931 года, адресованном К. Робертс (Kethewan Roberts), Хаксли трактует его как произведение «о кошмаре уэллсовской утопии» [Letters, p. 348] – поскольку в нем ведется полемика с рационалистической моделью идеального мира в утопии «Люди как боги» Г. Уэллса. В том же 1931 году, в письме от 15 сентября, адресованном Г. В. Найту (G. W. Knight), Хаксли характеризует свою антиутопию как «роман в свифтовском духе о Будущем, выявляющем ужасы Утопии» [Ibid., p. 353].

Вновь к содержанию своего романа «О дивный новый мир» Хаксли вернется в письмах 2-й половины 1940-х годов, в промежутке между 1945 годом (когда он работал над фильмом по мотивам своей антиутопии) и 1949 годом. К этому времени взгляд писателя на мир в сравнении с 1920-ми – началом 1930-х годов существенно изменился: «абсолютное сомнение» во 2-ой половине 1930-х уступило место «положительной программе», базирующейся на «освобождении от индивидуальности», что возможно лишь при высоком уровне личной свободы от внешнего давления. Как замечает герой-резонер из романа «После многих лет умирает лебедь» (1939) мистер Проптер, «чем больше ты уважаешь личность, тем скорее... [можно] обнаружить, что всякая личность – тюрьма» [Huxley, 1965, p. 92; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 107].

Соответственно отношение Хаксли к устройству «дивного нового мира» по-прежнему основывается на абсолютном его неприятии. Так, в письме от 29

марта 1946 года, адресованном О. К. Флечтхайму <sup>16</sup> (O. K. Flechtheim), писатель характеризует общество, организованное по модели «дивного нового мира», как «абсолютное зло» с точки зрения «реализации конечной человеческой Цели» [Letters, p. 542–543], хотя «согласно теории максимального счастья для максимального количества такая научная диктатура создаст совершенное социальное устройство» [Letters, p. 542]. В письме Дж. Оруэллу от 21 октября 1949 года Хаксли, сравнивая свою антиутопию с оруэлловской («1984») в аспекте большей или меньшей осуществимости представленных в них моделей, определяет оба антиутопических мира при всех принципиальных различиях между ними как «кошмары»: «Иными словами, я ощущаю, что кошмар “1984” обречен преобразоваться в кошмар, имеющий больше сходства с тем, который я изобразил в романе “О дивный новый мир”» [Ibid., p. 605].

Касаясь мироустройства «дивного нового мира», писатель выделяет в качестве его основополагающей черты «любовь к своему рабству» [Letters, p. 542, 605, 539] (см. уже упомянутые письма О. К. Флечтхайму от 29 марта 1946 года и Дж. Оруэллу от 21 октября 1949 года, а также письмо к брату писателя Джулиану Хаксли от 18 марта 1946 года).

В то же время в письмах 2-й половины 1940-х годов в большей степени акцентируется вероятность появления общества, похожего на изображенное в антиутопии, уже в реальности. Если в 1932 году «дивный новый мир» самим Хаксли толковался как фантастический и репрезентирующий лишь возможное в очень далекой перспективе «завершение» тенденций, характерных для начала 1930-х годов, то во 2-й половине 1940-х годов, анализируя последние на тот момент достижения науки и социально-политическую практику, Хаксли приходит к выводу, что «дивный новый мир» вполне возможен в обозримом будущем. «Антропологические» запросы диктаторских режимов

---

<sup>16</sup> О. К. Флечтхайм (1909-1998) – известный социолог и футуролог.

предполагают востребованность подобной модели мироустройства, а достижения науки – ее осуществимость.

Так, в письме от 13 октября 1945 года, адресованном Аните Луз<sup>17</sup> (Anita Loos), Хаксли, излагая свои требования к фильму по роману «О дивный новый мир», называет в качестве необходимого условия «очень прочную опору событий “дивного нового мира” на реальность настоящего времени, чтобы показать, что даже самые экстравагантные “пассажи” сатирической фантазии неизбежно и логично вырастают из зерен сегодняшнего дня и являются естественным конечным продуктом сегодняшних тенденций» [Letters, p. 534]. В этом же письме Хаксли говорит об уже существующих «симптомах» формирования мироустройства, родственного «дивному новому миру»: «Очертания будущих возможностей можно увидеть в практике современных диктатур – это искусственное оплодотворение женщин семенем расово чистых производителей, “выведение породы” посредством отбора, использование... фармацевтических средств для принуждения к абсолютной откровенности и достижения большей податливости по отношению к пропаганде, преднамеренная выработка у будущих лидеров миропонимания, отрицающего все человеческие приличия, и т. д.» [Ibid., p. 534–535].

В письме от 24 ноября 1945 года, адресованном Виктории Окампо<sup>18</sup> (Victoria Ocampo), Хаксли замечает, что роман «О дивный новый мир» «до ужаса актуален в данный момент и обнаруживает все признаки того (если только мы не взорвемся и не разлетимся на куски за это время), чтобы стать буквальной реальностью в течение жизни следующих двух или трех поколений» [Letters, p. 537]. Меньше года спустя в уже упоминавшемся письме к своему брату Джулиану от 18 марта 1946 года Хаксли с использованием почти тех же формулировок подтверждает «внушающую ужас актуальность» своей антиутопии, обусловленную вероятностью ее скорого воплощения: «Создается впечатление, что если мы не взорвемся в

<sup>17</sup> Анита Луз (1889–1981) – американская писательница, сценарист, драматург.

<sup>18</sup> Виктория Окампо (1890–1979) – аргентинская писательница, общественный деятель.

ближайшие годы, “дивный новый мир” настигнет нас через пару поколений – с реальными научными диктатурами, использующими все ресурсы прикладной психологии и биологии для формирования у своих подданных любви к рабству» [Letters, p. 539].

Наконец, в уже цитировавшемся в другой связи письме к Дж. Оруэллу от 21 октября 1949 года Хаксли, высоко оценив антиутопию своего адресата «1984» («Мне не нужно вновь подтверждать, насколько прекрасна и как предельно важна эта книга» [Letters, p. 604]), подробно анализирует причины большей осуществимости в ближайшее время «научной диктатуры» в варианте «дивного нового мира» в сравнении с диктатурой «сапога на лице» в оруэлловском варианте: «Я сам уверен в том, что правящие олигархи найдут менее трудные и затратные способы управления и удовлетворения своей жажды власти и что эти способы будут схожи с теми, которые я описал в романе “О дивный новый мир”» [Ibid.].

Как следует из этого письма, существующих научных достижений в общем уже достаточно для реализации подобной модели, – более того, последней помешало возникшее лишь в силу случайных факторов отставание в области практической психологии: «...счастливой случайностью была неспособность Фрейда к успешному гипнозу и вытекающая из этого недооценка им его. Это замедлило широкое применение гипноза в психиатрии по меньшей мере на сорок лет» [Ibid., p. 604–605].

Последние же достижения в области применения гипноза и усиления его действия соответствующими лекарственными препаратами, «вызывающими “гипнабельное” и внушаемое состояние даже у самых непокорных» [Ibid., p. 604–605], существенно приблизили, по Хаксли, воплощение его антиутопической фантазии: «...в течение жизни следующего поколения... правители мира поймут, что “программирование” в детстве и гипноз под воздействием наркотиков более эффективны в качестве инструментов власти, нежели клубы и тюрьмы, и что жажда власти может быть в такой же полной мере удовлетворена посредством внушения людям любви к своему рабству,

как и посредством порки и принуждения к подчинению» [Ibid., p. 605]. Иными словами, воплощение антиутопического кошмара «дивного нового мира» – вопрос не столь долгого времени.

Уже один из героев раннего романа Хаксли «Желтый Кром» (1921), мистер Скоуган (автобиографическим в собственном смысле слова не являющийся, но наделенный некоторыми чертами «интеллектуального автобиографизма») декларирует идею совершенного общества, в основу которого ляжет принцип управления «неинтеллектуальным» большинством со стороны «интеллектуального» меньшинства, а также жесткая кастовость. Позже аналогичная модель (с описанием ее принципов Верховным Контролером Мустафой Мондом) будет развита в антиутопии «О дивный новый мир».

Правда, у мистера Скоугана касты всего три, но разграничение идет по тому же принципу, что и в «дивном новом мире»: «правлящие интеллектуалы» примерно соответствуют «альфам», «фанатики» – «бетам», а нерассуждающее «стадо» – это уже от «гаммы» и ниже.

Прежде чем описать свою модель идеального мироустройства, мистер Скоуган размышляет о возможных механизмах манипулирования массовым подсознанием, которые позже будут детализировано представлены в романе «О дивный новый мир». Различие в том, что в последнем способы такого манипулирования развернуто описаны, а в монологе мистера Скоугана манипулирование бессознательным обозначено как возможное средство в общем.

В рамках этой модели «руководящие интеллектуалы» [Huxley, 1979a, p. 182; цит. по: Хаксли, 1987, с. 142] будут делить людей на психологические типы. Отобранные таким образом «фанатики» получат специальное образование под руководством «интеллектуалов». Функция «фанатиков» в модели мира мистера Скоугана – вдохновлять «бесчисленные миллионы тех, кто лишен умственных способностей» [Ibid., p. 183–184; цит. по: Там же],

транслировать заранее внушенные «простые и ясные убеждения» [Ibid., p. 184; цит. по: Там же].

Мировоззрение «фанатиков» будет сформировано определенное «в результате долгого процесса внушения» [Ibid.; цит. по: Там же]. Для миллионов не одаренных интеллектуально и не умеющих вдохновлять людей также предусмотрены «почти безграничные возможности внушения» [Ibid.; цит. по: Там же]. В результате «их заставят поверить в то, что они счастливы, что являются исключительно нужными людьми и все, что они делают, важно и значительно» [Ibid.; цит. по: Там же]. Здесь возникает прямая параллель с «дивным новым миром», в котором поставлено на поток воспитание детей по системе Павлова.

Автобиографический герой Дэнис Стоун на свой вопрос о том, какое место в новом счастливом обществе должен будет занять он сам, получает шокирующий ответ мистера Скоугана: «Нет, места для вас я не вижу. Только в камере смерти» [Huxley, 1979a, p. 185; цит. по: Хаксли, 1987, с. 144]. Такая печальная участь ждет всех, кто не будет вписываться в жестко иерархичную схему ни по своему интеллекту (выше, чем у «стада» и «фанатиков»), ни по своим психологическим особенностям («слишком независимы») [Ibid.; цит. по: Там же].

В романе «О дивный новый мир» Верховный Контролер Мустафа Монд – в разговоре с группой высылаемых на острова «альфа»-интеллектуалов замечает: «Хорошо еще..., что в мире столько островов. Не знаю, как бы мы обходились без них. Пришлось бы, вероятно, всех еретиков отправлять в умертвительную камеру» [Huxley, 1978, p. 183; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 689].

Примечателен и тот факт, что свою утопическую модель мистер Скоуган отчасти обосновывает теми же аргументами, какими сам Хаксли спустя годы после написания антиутопии «О дивный новый мир» будет обосновывать возможность внедрения в реальность некоторых атрибутов «дивного нового мира»: «Но механизм нашей сегодняшней жизни слишком хрупок. Еще несколько ударов вроде недавней войны, один-два Лютера – и все развалится



на куски» [Huxley, 1979a, p. 181; цит. по: Хаксли, 1987, с. 141]. А Хаксли в позднейшем предисловии к своему роману «О дивный новый мир» пишет: «Ученый-атомщик, этот Прокруст в современном одеянье, приготовит ложе, на котором назначено улежся человечеству; и если ложе это будет не по мерке, тем хуже для человечества» [Huxley, 1978, p. 11; цит. по: Хаксли, 1999, с. 12].

Итак, уже в «Желтом Кроме» обоснование необходимости именно такого выхода для человечества звучит достаточно убедительно (хотя эмоционально и отторгается собственно «автобиографическим» Дэнисом Стоуном).

Ряд существенных смыслов антиутопического романа «О дивный новый мир» отрефлексирован в созданном четырьмя годами ранее романе «Слепой в Газе» (1936), где календарно атрибутированные записи автобиографического героя Энтони Бивиса отражают изменения в его мировосприятии, совпадающие по времени с изменениями в мировосприятии самого Хаксли. На пути к своей «положительной программе» Энтони Бивис проходит и через размышления о некоторых атрибутах «дивного нового мира» как о неизбежной альтернативе губительному человечеству хаосу. Порой в рамках одних и тех же или почти совпадающих по календарной датировке записей отвращение к любым формам несвободы, в том числе в варианте «дивного нового мира», сочетается с признанием необходимости некоторых атрибутов этого мира в современной реальности.

Например, он делает вывод, что общество «должно либо осуществлять планирование в соответствии с общими политическими и экономическими принципами, либо развалиться» [Huxley, 1971a, p. 293; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 532], и обозначает дилемму: «Развал с одной стороны, правление инквизиции и ОГПУ с другой» [Ibid.; цит. по: Там же].

По мере своего выхода к «положительной программе» (коррелирующей с «положительной программой», к которой пришел сам Хаксли в середине 1930-х годов) «автобиографический» Энтони Бивис вновь критически переосмысливает идеал тотального планирования, – но уже с позиций вновь

обретенной истины: «Правительство со всеобщим планом улучшения жизни общества – это правительство, прибегающее к пытке» [Ibid., p. 292–293; цит. по: Там же, с. 531].

Рефлексия Энтони Бивиса по поводу проблем, коррелирующих с проблематикой романа «О дивный новый мир», носит, прежде всего, антропологический характер и касается предрасположенности людей к интеллектуальному и эмоциональному подчинению. Автобиографический герой романа выстраивает следующую цепочку рассуждений: чтобы осознать и начать отстаивать свои подлинные интересы (а не навязываемые извне сомнительные ценности общественных институтов – государства, экономики, церкви и т. д.), человек должен научиться «использовать... свой разум».

Но большинство людей заурядны и потому не способны к трудному углубленному умственному труду, который в абсолютном большинстве случаев заканчивается ничем и вынуждает «постоянно возвращаться к той же самой точке». Вследствие этого люди в массе своей не способны осознанно действовать в общественных интересах и позаботиться о своем будущем. Они «чувствует непреодолимое искушение принести себя в жертву... идолам», среди которых «наука, промышленность, нация, деньги, религия, образование» [Huxley, 1971a, p. 294; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 533].

Очевидно, что Хаксли в период написания романа «Слепой в Газе» считал маловероятным самостоятельный выход людей из-под тотального контроля и влияния общественных институтов. Он не верил в то, что основная масса человечества (прозрения небольшой группы интеллектуалов для него не в счет) осознает, что социальная организация, в которой «люди должны стрелять друг в друга, потому что интересы Нации этого требуют», является неправильной; что «свобода от принуждения является необходимым условием их развития до уровня сознательных личностей»; что «форма экономического процветания, состоящая из обладания предметами, которые не нужны, не ведет к индивидуальному благосостоянию» [Huxley, 1971a, p. 293; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 532].

А это означает замкнутый круг, в рамках которого правительства будут продолжать «принуждать и поработать» из боязни того, что иначе люди «могут подумать о своих нуждах и тем самым причинить беспокойство своим правителям» [Ibid.; цит. по: Там же]. Как следствие – диктатура в более или менее жестких вариантах.

Таким образом, безусловная ценность для «автобиографического» Энтони Бивиса – свободная, мыслящая, творческая человеческая личность, однако он признает, что большинство реальных людей такими личностями не являются. Следовательно, обществу нужны в качестве вариантов «меньшего зла» такие формы организованной несвободы или даже манипуляции массовым подсознанием, которые защищали бы человечество от его собственной агрессивной природы и при этом наносили минимальный урон личностному началу.

В этой ситуации некоторые атрибуты модели «дивного нового мира» становятся допустимой альтернативой. Свидетельство тому – рассуждения Энтони Бивиса о необходимости «персонифицированного Бога» [Huxley, 1971a, p. 364; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 613], датированные в романе Рождеством 1934 года: герой допускает включение сакрального (Бога!) в пространство практической целесообразности, рассматривает религиозный феномен «подражания Христу» в контексте его «эффективности» [Ibid., p. 365; цит. по: Там же, с. 614], состоящей в том, чтобы дать каждому необходимый ему суррогат осмысленности жизни с одной стороны и при этом – избавиться от ответственности с другой.

В этой же дневниковой записи, датированной Рождеством 1934 года, «автобиографический» Энтони Бивис в рамках рефлексии по поводу «эффективного христианства» высказывает также идею разделения человечества на психологические типы, ранее развернуто реализованную Хаксли в романе «О дивный новый мир». Но теперь такое разделение рассматривается с точки зрения *утилитарной* необходимости. Энтони Бивис пишет о необходимости «выработать системы психологических упражнений

для всех типов людей» [Huxley, 1971a, p. 365; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 614] и в соответствии с ними организовать религиозные практики.

Правда, в отличие от романа «О дивный новый мир», типы мышления и способы достижения должного состояния мыслей и чувств представляются в рамках рефлексии Энтони Бивиса более сложными. Последние должны быть заимствованы в обобщенном виде у множества самых разных религиозных доктрин после тщательного их изучения, поскольку это уже не просто манипулятивная психологическая обработка по Павлову, как в «дивном новом мире»: «Заимствовать опыт, изложенный в священных книгах, и, самое главное, поучиться у людей, использовавших на практике то, что там записано, и имеющих опыт обучения новичков» [Ibid.; цит. по: Там же].

Таким образом, рефлексия автобиографического героя «переломного» романа Хаксли, отражающая рефлексию самого писателя, движется в направлении от манипулятивных практик «дивного нового мира» к идеалу синтеза разных культурных и религиозных традиций, который впоследствии найдет промежуточное оформление в «Вечной философии» (1945), а конечное – в итоговом утопическом романе «Остров».

Что же касается дифференциации человечества по типам мышления, то цель, к которой все сводится в размышлениях Энтони Бивиса, отчасти близка той, что озвучивает Верховный Контролер Мустафа Монд в романе «О дивный новый мир», когда говорит об идеальном социальном устройстве: «Оптимальный состав народонаселения... смоделирован нами с айсберга, у которого восемь девятых массы под водой, одна девятая над водой» [Huxley, 1978, p. 180; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 685].

В свою очередь, «автобиографический» Энтони Бивис допускает, что необходима «серия методов, приспособленных к каждому типу мышления. Способы размышления, общения...» [Huxley, 1971a, p. 365; цит. по: Хаксли, 2017б, с. 614]. Различие здесь в том, что «типы мышления» в «дивном новом мире» искусственно формируются в заранее запланированных пропорциях, а Энтони Бивис, скорее, предлагает учитывать естественным образом

сформировавшуюся дифференциацию при подборе психологических подходов к каждому «типу мышления», что предвосхищает психологические практики на утопическом Острове из финального романа Хаксли.

«За машинный труд и хорошую организацию – современные изобретения – нужно будет платить» [Huxley, 1971*a*, p. 365; цит. по: Хаксли, 2017*б*, с. 614], – продолжает теоретизировать Бивис в своих последующих дневниковых записях. По сути, весь предшествующий роман «О дивный новый мир» можно рассматривать как развернутый ответ на вопрос, какой на самом деле может оказаться эта плата, но «автобиографический» Энтони Бивис постоянно возвращается к вопросу такой платы – как осуществляемой в реальности, так и потенциально возможной, во всем многообразии опасностей – и возможных компромиссов.

Он усматривает уже в современной ему действительности ряд атрибутов «дивного нового мира»: это общество потребления, негласная изоляция или «уничтожение неудобных», а также «исправление» несогласных, апелляция к вере в том или ином виде (католицизм со своими святынями в Европе или «трактора», которые заменяют эти святыни в России): «Для английских католиков святыни являются психологическим эквивалентом тракторов в России» [Huxley, 1971*a*, p. 366; цит. по: Хаксли, 2017*б*, с. 615] (можно вспомнить в этом контексте слова Н. Бердяева из работы «Истоки и смысл русского коммунизма»: «Русские крестьяне сейчас поклоняются машине, как тотему. Техника не есть обыденное дело, прозаическое и столь привычное западным людям, она превращается в мистику и связывается с планами почти космического переворота» [Бердяев, с. 369–370]).

Так или иначе, Хаксли рассматривает эксплуатацию веры в том или ином виде как разновидность манипулятивной технологии, способа внушения на массовом уровне тех или иных претендующих на незыблемость истин, в том числе того, что прогресс путем «машинного труда и хорошей организации» – это правильный и необходимый путь развития общества.

Рассуждая об отдельных атрибутах «дивного нового мира» как об опасной неизбежности, «автобиографический» Энтони Бивис напряженно ищет компромиссы между «свободой» и «организацией», пока, наконец, не приходит к собственной положительной программе «по ту сторону» свободы как источника опасного хаоса и «организации» в варианте «дивного нового мира».

Рефлексия по поводу сложного взаимодействия «свободы» и «организации» – в контексте основных смыслов антиутопического романа «О дивный новый мир» – будет впоследствии занимать важное место и в «поздних» произведениях Хаксли, а также в его трактатах, эссе и статьях.

Во 2-й половине 1950-х годов Хаксли вновь обратился к своей антиутопии. В это время он работает над циклом очерков «Возвращение в дивный новый мир» («Brave New World Revisited»), завершенным в 1958 году. Здесь толкование писателем собственного произведения обогащается новыми смыслами, которые достаточно четко вербализуются и в его письмах этого времени.

Хаксли по-прежнему трактует «дивный новый мир» как безусловно антиутопический, а сами очерки неоднократно называет очерками «о врагах свободы» (см. письма от 11 января 1958 года и от 22 июня 1958 года, адресованные Хамфри Осмонду<sup>19</sup> (Humphry Osmond) [Letters, p. 842, 850]). В письмах рассматриваемого периода «дивный новый мир» безусловно осуждается, но, как и в письмах 2-й половины 1940-х годов, Хаксли отмечает его *достижимость* в силу современного уровня развития науки и реалий социально-политической практики.

В уже упомянутом в другой связи письме от 15 февраля 1958 года своему брату Джулиану писатель рассматривает свое «Возвращение в дивный новый мир» как книгу о «проблеме свободы в век перенаселения (ведущего к

---

<sup>19</sup> Хамфри Осмонд (1917–2004) – английский, а с 1951 года – американский психиатр, занимавшийся исследованиями психоделических препаратов и впервые употребивший слово «psychedelic». В течение многих лет переписывался с О. Хаксли, контролировал эксперименты последнего с психотропными веществами.

растущей экономической нестабильности и растущему вмешательству правительств во все сферы жизни) и «сверхорганизации» (необходимость которой породил технологический прогресс и которая ведет к растущей централизации власти и к растущей потребности в некоем подобии однотипности...)» [Ibid., p. 845].

Так, в письме Х. Осмонду от 4 января 1958 года писатель говорит о «потенциальных опасностях для индивидуальной свободы» таких атрибутов «дивного нового мира», как «фармацевтический контроль за сознанием, обучение во сне, промывка мозгов по Павлову» [Letters, p. 840] и далее, словно бы повторяя содержание своих писем более чем десятилетней давности, замечает: «Если мы удержимся от того, чтобы взорвать самих себя, я подозреваю, что эти достижения в области химического и психологического контроля сознания обнаружат свою большую значимость, нежели техническое использование атомной энергии» [Ibid., p. 841], подразумевая вербализованную еще в его письмах 2-й половины 1940-х годов идею реальности «дивного нового мира» в тех или иных вариациях. А чуть позже в письме от 15 февраля 1958 года, адресованном брату писателя Джулиану, Хаксли напрямую соотносит уже имеющиеся на этот момент практики «достижения... удовлетворенности рабством с помощью химически вызванной эйфории» [Letters, p. 846] и обучения во сне с соответствующими практиками «дивного нового мира» (в частности с «гипнопедией»).

В то же время в эпистолярном наследии Хаксли последнего десятилетия жизни появляется новый смысл: неприемлемое в глазах писателя мироустройство в варианте «дивного нового мира» может оказаться единственно возможным в ситуации перенаселения и «сверхорганизации», ставших уже реальностью. Поэтому в письме от 11 января 1958 года, адресованном Х. Осмонду, помимо подразумеваемых в подтексте диктаторов, заинтересованных в использовании достижений науки для тотального контроля над сознанием и эмоциями подданных, среди ненавистных ему «врагов свободы» Хаксли также выделяет безличную «сверхорганизацию» и

связанное с ней перенаселение, задается вопросом о совместимости «индивидуальной свободы» и «высокой организации» [Letters, p. 842] и обозначает свой скепсис в отношении такой совместимости.

В начале 1930-х годов перспектива воплощения описанного в антиутопии будущего казалась писателю очень отдаленной: «...все это пришло бы рано или поздно, но ни я, ни даже мои внуки не застали бы этих времен» [Huxley, 1983, p. 11; цит. по: Хаксли, 2012, с. 10]. Кроме того, как Хаксли тогда считал, прежде чем общество придет к варианту «сверхорганизации» по модели «дивного нового мира», должен наступить «блаженный промежуток между недостатком порядка и его кошмарным переизбытком» [Ibid., p. 12; цит. по: Там же, с. 11], во время которого «наиболее удачливая треть человечества получила бы все лучшее от обоих миров – от беспорядочного мира либерализма и от излишне упорядоченного Дивного Нового Мира<sup>20</sup>» [Ibid., p. 11–12; цит. по: Там же]. Однако Хаксли в своем трактате приходит к выводу, что его предсказания сбываются гораздо быстрее, чем он предполагал, и человечество идет именно по пути изображенного им «дивного нового мира», а не основанного на страхе и принуждении оруэлловского тотального государства из романа «1984».

Здесь можно говорить об определенном противоречии между ценностными установками Хаксли, для которого личная свобода всегда была безусловно значима, – и его аналитической рефлексией по отношению к объективной реальности. В своем «Возвращении в дивный новый мир» он подробно рассматривает факторы современной ему реальности, позволяющие неприемлемое сделать неизбежным. В этом трактате, уже в первой его главе, Хаксли говорит о «кошмаре будущего, описанном в книге “О дивный новый мир”» [Huxley, 1983, p. 11; цит. по: Хаксли, 2012, с. 11] и далее в этом же трактате не раз идентифицирует «дивный новый мир» как «кошмар» (см.,

---

<sup>20</sup> Написание «Дивный Новый Мир» — с трех заглавных букв — используется в переводе Е. Д. Сыромятниковой, И. В. Головачевой. В диссертации принято написание со строчных букв («дивный новый мир»).



например: [Ibid., p. 16; цит. по: Там же, с. 16], [Ibid., p. 35; цит. по: Там же, с. 34] и т. д).

Одним из факторов, определяющих эту тенденцию, является перенаселенность. В слаборазвитых странах, отмечает писатель, эта проблема стоит острее, чем в странах Европы и в Америке, но лишь временно. Те же самые проблемы, а именно дефицит природных ресурсов, социальная нестабильность, неблагополучие отдельного индивида, ожидают и страны, в которых демократические традиции формировались веками. Писатель задается вопросом, удержат ли в этом случае демократии свои позиции, и отвечает на него отрицательно: «...в условиях перенаселенности невозможно будет не только создать демократический строй, предполагающий свободу личности и соблюдение социальных норм, – подобный строй вряд ли можно будет даже вообразить» [Huxley, 1983, p. 20–21; цит. по: Хаксли, 2012, с. 21]. А это значит, что «к Дивному Новому Миру ведет много путей, но путь, который мы избрали сегодня – огромное население и его стремительный прирост, – самый широкий и прямой» [Ibid., p. 20; цит. по: Там же, с. 22].

В некогда смоделированном Хаксли «дивном новом мире» эта проблема решена: «Путем подсчетов выводилось оптимальное количество населения, и на этой отметке – около двух миллиардов... население поддерживалось поколение за поколением» [Huxley, 1983, p. 19; цит. по: Хаксли, 2012, с. 19].

Из числа факторов, способствующих повсеместному установлению тотальной несвободы в той или иной ее форме (и вероятнее всего, как считает Хаксли, в форме «дивного нового мира»), писатель выделяет генетическое вырождение человечества, которое приведет и к снижению среднего уровня интеллекта. Это утверждение он основывает на том, что современная медицина, сделавшись способной поддерживать жизнь больных людей, несущих генетические дефекты, не научилась предотвращать ухудшение генофонда последующих поколений: «Несмотря на новые чудо-лекарства и улучшение уровня лечения, а в определенном смысле как раз именно из-за

них, физическое здоровье населения планеты не улучшится, а, вероятно, даже ухудшится» [Ibid., p. 30; цит. по: Там же, с. 31].

В слаборазвитой перенаселенной стране невозможно, по мнению Хаксли, формирование и укрепление каких бы то ни было демократических институтов, и это опять-таки приводит нас к «дивному новому миру», где «систематически применялись методы евгеники и дисгеники» [Ibid., p. 29; цит. по: Там же, с. 29]. В условиях все нарастающей перенаселенности совсем скоро «большой части человечества придется выбирать между анархией и тоталитаризмом» [Ibid., p. 35; цит. по: Там же, с. 34].

«Сверхорганизация» – еще один опасный для человеческой свободы фактор, который приближает общество к «кошмару Дивного Нового Мира» [Huxley, 1983, p. 35; цит. по: Хаксли, 2012, с. 34]. Толчок в этом направлении, как ни странно, дают технологические достижения, поскольку платой за них выступает централизация власти. Высокотехнологичное оборудование стоит дорого, и оно будет лишь расти в цене, следовательно, использовать его смогут только крупнейшие производители, как и массово распространять свою продукцию сумеют только крупные корпорации. Как следствие, «все большее экономическое влияние оказывается в руках меньшего числа людей» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 36]. «Пародируя слова Уинстона Черчилля, – пишет Хаксли, – можно сказать, что никогда еще столь немногие не манипулировали столь многими» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 37].

Большой бизнес, отмечает Хаксли, так или иначе находится под контролем государства (только в условиях диктатуры контроль более жесткий, а в условиях «капиталистической демократии» [Ibid., p. 37; цит. по: Там же] – более мягкий). Таким образом, собирательный крупный производитель является для миллионов людей и работодателем, и кредитором, так как «сужает деньги для покупки продукции, которую... и производит» [Ibid.; цит. по: Там же], и манипулятором, так как контролирует средства массовой информации. Все вышеперечисленное в глазах Хаксли способствует концентрации экономической и политической власти, а также авторитетных

для большинства идей и ценностей практически в одних руках, и эта «сверхцентрализация» рассматривается самим писателем как атрибут, сближающий потенциальную реальность с антиутопической фантазией в романе «О дивный новый мир».

Реалии современности, говорится в «Возвращении...», оказывают влияние и на существующие в обществе социальные идеалы. Человек, как явствует из трактата, сегодня почему-то пытается создать общество по образцу социальных насекомых, иными словами, «термитник» [Huxley, 1983, p. 43; цит. по: Хаксли, 2012, с. 44]. Но по своей биологической природе человек – стадное животное, и, как следствие, «...не способен создать социальный организм – он может сформировать только социальную организацию», которая не слишком жизнеспособна и ведет к «тоталитарному деспотизму» [Ibid.; цит. по: Там же].

В романе «О дивный новый мир», согласно ретроспективной оценке этой антиутопии самим Хаксли, «попытка превратить человеческих существ в подобие термитов была доведена практически до абсурда» [Ibid., p. 44; цит. по: Там же]. И соответственно в знаменитой антиутопии изображено мировое государство, главная цель правительства которого – «любой ценой заставить граждан не создавать проблем» [Ibid., p. 46; цит. по: Там же, с. 48]. С этой целью в «дивном новом мире» и проведен ряд «усовершенствований» как социальной организации, так и человеческой природы, которые с этой точки зрения писатель ретроспективно анализирует в своем «Возвращении...».

В частности для достижения данной цели правительство «устраняет семью как явление» [Ibid., p. 47; цит. по: Там же]. Отметим, что отсутствие семьи в традиционном понимании и как следствие – полная свобода половых отношений являются важнейшим атрибутом общества, изображенного в антиутопии. Верховные Контролеры управляют всеми аспектами жизни этого общества, причем, как правило, не применяя *физическое* насилие, что также роднит «дивный новый мир» с предполагаемым Хаксли будущим человеческой цивилизации.

В трактате подробно обосновывается как потенциально возможная в недалеком будущем именно такая социальная модель, основанная не на физическом или ином принуждении, а на социально-психологической манипуляции, на удовлетворении биологических потребностей и поощрении природных, животных инстинктов: «Будущие диктаторы станут организовывать дисциплину в своих владениях безболезненно, усилиями целого взвода высококвалифицированных специалистов в сфере социальной инженерии» [Ibid., p. 48; цит. по: Там же, с. 49].

Хаксли подробно описывает в своем трактате алгоритмы работы в реальности тех инструментов, которые легли в основу построения фантастического общества в романе «О дивный новый мир»: это научно организованная пропаганда, «фармацевтическая диктатура», «гипнопедия» (т. е. обучение во сне).

В главе «Пропаганда при диктатуре» излагаются принципы и приемы воздействия на толпу, многократно усиливающегося технологическими средствами. Толпа гораздо более внушаема, чем отдельный человек, гораздо менее критична. Если когда-то опытному манипулятору требовались квалифицированные помощники, которые работали бы с толпой, то теперь их заменили технические средства (радио, телевидение) – молчаливые исполнители воли пропагандиста.

В другой главе «Промывка мозгов» разъясняются механизмы, делающие внушение еще более эффективным: внушаемость повышается за счет утомления, болезни, физического и психологического стресса. Таким образом, «в правильных условиях практически кого угодно можно убедить в чем угодно» [Huxley, 1983, p. 104; цит. по: Хаксли, 2012, с. 104], и это абсолютно не зависит от того, какие именно идеи выдвигает пропагандист: «...если предложить идеи должным образом и на нужной стадии нервного истощения, то они приживутся» [Ibid., p. 103–104; цит. по: Там же].

Далее Хаксли обращается к методам, применяемым в коммунистических странах к политическим заключенным, а также к опытам

Павлова над животными, и отмечает, что в «дивном новом мире» описанные им традиционные способы воздействия многократно усилены, настолько, что представителям низших каст «никогда не понадобится курс обращения в веру или даже укрепления уже имеющейся веры» [Ibid., p. 108; цит. по: Там же, с. 109], так как их повиновение будет обусловлено психофизически и генетически.

Итак, то, что воспринималось Хаксли во время работы над романом «О дивный новый мир» как чистая фантазия, через два с половиной десятилетия оценивается им в трактате «Возвращение в дивный новый мир» как вполне вероятная в обозримом будущем реальность.

Хаксли интенсивно занимается поиском вариантов совмещения личной свободы (которая для него всегда была безусловной ценностью) и гарантирующего сохранение человеческой цивилизации порядка. Вариантом такого совмещения стал утопический Остров.

«Идеальное» с точки зрения «всеобщего счастья» общество в романе «О дивный новый мир» изображено в аспекте цены: такой ценой в антиутопической реальности становятся личность и свобода. До определенного момента Хаксли считал эту цену неприемлемой, поэтому «О дивный новый мир» – антиутопия. Собственно, на протяжении всей сознательной жизни Хаксли в разных контекстах обращался к сущностным в его глазах противоречиям – между счастьем и свободой и между счастьем и личностью. Тем не менее в определенный момент писатель готов был признать, что сценарий «дивного нового мира» – не худший выход для человечества, стоявшего на пороге более страшной катастрофы – ядерной.

Мироустройство Пала включает в себя в определенной пропорции разнородные ценности, в том числе и ценности «дивного нового мира». Маркеры присутствия «дивного нового мира» в «Острове» – очень явные, но в письмах Хаксли конца 1950-х годов, в которых излагается замысел его итогового романа, это присутствие не оговаривается.

Так, в письме от 14 марта 1956 года к Х. Осмонду Хаксли, кратко сообщив о своей работе над «Возвращением в дивный новый мир», приводит только лишь план своего будущего произведения (романа «Остров»), где он намерен показать «воображаемое общество, цель которого – обеспечить своим членам реализацию в максимально возможной степени их потенциала» [Letters, p. 791]. В письме тому же адресату от 22 июня 1958 года писатель вновь раскрывает замысел завершённой в 1962 году утопии: «Место событий – гипотетический остров между Цейлоном и Суматрой..., где процесс превращения старого общества почитателей Шивы... в нечто, совмещающее лучшие черты Востока и Запада, был начат в XVIII веке шотландским хирургом...» [Ibid., p. 850]. Итогом этих реформ становится общество, которое «осознанно и обдуманно совмещает (при условии взаимной адаптации) желаемые черты разных культур – индийской, современной западной, полинезийской, китайской...» [Ibid.].

Но о наличии в утопическом мире Пала черт еще одной культуры, не существовавшей в чистом виде в реальности, но сконструированной воображением писателя, – культуры «дивного нового мира» (пусть даже «адаптированной» и совмещенной с другими культурами), по-прежнему нет ни слова. Очевидно, это свидетельствует о безусловной антипатии писателя к мироустройству по модели «дивного нового мира». Инкорпорируя в утопический мир Острова некоторые черты этого мироустройства, Хаксли воздерживается от открытого признания присутствия в утопическом мире этих черт: они могут лишь вычитываться из самого текста романа.

Парадоксальным образом, поздний Хаксли отчасти допускает выбор в пользу счастья, вводя в утопический мир «Острова» некоторые атрибуты «дивного нового мира». Это присутствие неоднократно становилось объектом литературоведческой рефлексии [в частности в трудах Е.-Дж. Брауна (Brown E.-J.) и Дж. Липера (Leeper G.)].

«Высокая» литература прошлого на утопическом Острове не запрещена – она читается и ставится на сцене; но ее рецепция упрощена в сравнении с

«трагической» доутопической реальностью. «...Литература... несовместима с человеческой цельностью, несовместима с философской истиной, несовместима с душевным здоровьем индивида и с отличной социальной организацией, несовместима ни с чем, кроме раздвоенности, преступного безумия, неосуществленных стремлений и ненужной вины» [Huxley, 1979b, p. 206–207; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 215–216], – заключает случайно попавший на утопический остров из «внешнего мира» Уилл Фарнеби.

Самими обитателями Острова признается, что произведения искусства, созданные на Пала, проигрывают по своему уровню искусству «внешней» неблагополучной цивилизации, что, однако, является показателем не примитивности, а особой развитости паланезийской цивилизации, особой комфортности ее для человека: «...являясь продуктом счастья и чувства полноты... [произведения искусства Пала] вероятно, менее динамичны... менее удовлетворительны эстетически, чем трагические и компенсирующие символы, созданные жертвами фрустрации и невежества, тирании, войны и предрассудков, питающими чувство вины и даже побуждающими к преступлению» [Ibid., p. 201; цит. по: Там же, с. 210]. Тем не менее искусство на утопическом Острове, хотя и значительно упрощенное, наполнено содержанием, а не сведено к «ощущальным» фильмам и гипнопедическим «кричалкам», как в «дивном новом мире».

Своеобразным аналогом Шекспира из антиутопии «О дивный новый мир», литературным олицетворением «трагического» прошлого в утопии «Остров» выступает античная трагедия «Царь Эдип», большинство смыслов которой счастливым обитателям Пала просто недоступны.

Примечательно, что и в более ранних (но, разумеется, созданных значительно позднее антиутопии «О дивный новый мир») произведениях Хаксли расплата «высокой литературой» за жизнь без сильных страстей и, главное, без войн (в итоге – за выживание) предстает как нечто для писателя приемлемое. Так, в антиутопии «Обезьяна и сущность» (1948) изображены две только и оставшиеся на Земле страны, уцелевшие в ядерной войне, в которых

преобладание принципа гуманизма соединяется с отсутствием «высокого» искусства: «Ни Парфенонов или Сикстинских капелл, ни Ньютонов, Моцартов и *Шекспиров*<sup>21</sup> (курсив мой. – М. Б.), но зато ни Эццелино, ни Наполеонов, Гитлеров и Джеев Гулдов, ни инквизиции и НКВД, ни чисток, ни погромов, ни судов Линча» [Huxley, 1949, p. 34; цит. по: Хаксли, 2009в, с. 740].

В утопический мир «Острова» из антиутопического «дивного нового мира» переходит практика «подготовки к смерти» (хотя и в существенно трансформированном виде).

В антиутопии «О дивный новый мир» безболезненное отношение к смерти формируется с помощью специального воспитания: «Смертовоспитание начинается с полутора лет. <...> Ребенок приучается воспринимать умирание, смерть как нечто само собою разумеющееся» [Huxley, 1978, p. 134; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 643]. Обитатели этого мира еще в детстве впитывают незыблемую истину, что смерть – это лишь переход в еще более блаженное состояние; их водят на экскурсии в «умиральницы» смотреть, как умирающие с улыбкой ждут этого заветного перехода, а источником смерти становится та самая наркотическая сома, которая в остальное время – источник наслаждения: «В один прекрасный день дыхательный центр окажется парализован. Дыхание прекратится. Наступит конец» [Ibid., p. 126; цит. по: Там же, с. 635].

Такая технология ухода из жизни – лишь одно из многочисленных средств обеспечения в «дивном новом мире» всеобщего безличного счастья (наряду с «пробирочным» производством людей, гипнопедией и воспитанием «по Павлову» – через условные рефлексы). Система подготовки к смерти в утопическом мире «Острова» отчасти вызывает ассоциации с антиутопическим «дивным новым миром», – но только отчасти.

На Пала допускается манипулирование сознанием умирающего ради облегчения его участи (ему внушается, что душа не умирает, а переходит в

---

<sup>21</sup> Шекспир запрещен и в «дивном новом мире» – как воплощение социальных противоречий и разрушающих страстей.



иное, более совершенное качество), однако уходящий из жизни человек не утрачивает понимание происходящего. Одна из обитательниц утопического Острова, Сьюзила, оказывает психологическую помощь больной раком, находящейся на грани жизни и смерти: «Ты идешь по зыбучим пескам, готовым поглотить тебя, задавить страхом, жалостью к себе, отчаянием. Вот почему ты должна ступать очень легко. Легче, милая... Полная необремененность» [Huxley, 1979b, p. 302–303; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 315].

Благодаря приемам манипуляции сознанием последние минуты на Острове перестают быть воплощением «крошечного ужаса» и унижения, что, как контраст, подчеркивается в воспоминаниях «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби: «Полная необремененность... Уилл подумал о несчастной тете Мэри, которая с каждым шагом все глубже и глубже увязала в песках. Все глубже и глубже, борясь и протестуя до последнего, пока наконец ее не вобрал и не поглотил навсегда Вселенский Ужас» [Ibid., p. 302; цит. по: Там же].

На утопическом Острове, как и в антиутопическом «дивном новом мире», применяется система воспитания «по Павлову».

В антиутопии по Павлову построены система гипнопедического внушения во сне и метод формирования условных рефлексов, например, рефлекса неприятия природы и чтения у детей низших каст: «Завидя книги и цветы, детские шеренги смолкли и двинулись ползком... к этим красочным образам, таким празднично-пестрым на белых страницах. <...> Старшая [няня] включила второй рубильник...» [Huxley, 1978, p. 27–28; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 540–541]. Метод работает безотказно: «...при виде роз и веселых кисок-мурок, петушков – золотых гребешков и черненьких бляшек дети съежились в ужасе...» [Ibid., p. 28–29; цит. по: Там же, с. 541].

В утопии, в отличие от антиутопии, посредством учения Павлова еще во младенчестве воспитывается доверие к миру: «...познакомьте его [ребенка] с животным или человеком, к которому вам бы хотелось расположить его. Пусть

и они прикоснутся к ребенку... В это же время повторяйте: “добрый”, “хороший”» [Ibid.; цит. по: Там же].

Присутствуют на утопическом Острове и элементы (но только элементы!) характерной для «дивного нового мира» кастовости, однако базируются они не на предзаданном «программировании», а на учете уже имеющихся предрасположенностей.

Система каст в антиутопии обеспечивает стабильность, устойчивость изображенного в ней мира. Принадлежность к касте закладывается уже на этапе формирования зародыша, в Инкубаториях, где в массовом порядке выращиваются в пробирках эмбрионы. Физическое и интеллектуальное развитие зародыша из низших каст искусственно замедляется, глушится спиртом. Искусственно формируются и способности к видам деятельности: «К моменту раскупорки зародыши уже люто боятся холода. Им предназначено поселиться в тропиках или стать горнорабочими, прясть ацетатный шелк, плавить сталь» [Huxley, 1978, p. 24; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 538].

На утопическом Острове тоже существуют система деления людей на определенные типы, но, в отличие от «дивного нового мира», ущерба личности здесь не наносится, а иерархичность отсутствует. Нет ничего подобного воспроизведению умственно ущербных низших каст в «дивном новом мире»; отсутствует жесткое предопределение места и роли личности в социальной структуре. Наоборот, «классификация» людей на Острове определяется уже существующими от рождения (а не заданными искусственно) особенностями и предрасположенностями, не отрицает индивидуальности и, напротив, помогает встроиться в социальную структуру.

Идеологи Пала выделяют четыре социально приемлемых типа личности, это люди-кошки, люди-овцы, люди-морские свинки и люди-куницы: «Кошки любят жить сами по себе. Овцы сбиваются в кучу. Куницы обладают горячим нравом, и их трудно приручить. Морские свинки ласковы и дружелюбны» [Huxley, 1979b, p. 241; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 251]. Каждому типу личности соответствует определенный тип поведения: «Овечки и морские свинки любят

ритуалы, публичные действия и возрождающие эмоции; их темперамент ведет их по пути Поклонения. Кошки любят одиночество, и потому они склонны к пути Самопознания. Куницы желают действовать, и задача в том, чтобы направить их агрессивность на путь Незаинтересованного Деяния» [Ibid.; цит. по: Там же]. Для каждого типа людей на Острове применяются и свои системы воспитания и жизненного сопровождения, которые помогают человеку развиваться гармонично. Более того, существует на Пала и система «перепрограммирования» социально опасных типов – к таким относятся «люди с мышцами» и «Питеры Пены».

Наконец, на утопическом Острове, как и в антиутопическом «дивном новом мире» подвергается изменению сама человеческая природа.

В антиутопии воспроизводство людей осуществляется искусственно, в пробирках, с нужной корректировкой у эмбрионов интеллекта (в том числе в сторону ухудшения – для низших каст) и других особенностей: «...до раскупорки мы успеваем плодотворно поработать над ними» [Huxley, 1978, p. 21; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 534]. Формирование счастливых обитателей «дивного нового мира» поставлено на поток.

Островитяне тоже вмешиваются в человеческую природу, но только лишь для ее улучшения. Так, на Пала распространено искусственное оплодотворение (ИО) и даже создан «центральный банк высших пород» [Huxley, 1979b, p. 221; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 230]: «...практически все пары, которые решаются завести третьего ребенка, прибегают к ИО» [Ibid., p. 219; цит. по: Там же, с. 229]. И этот метод, действительно, работает: «...лучше попытаться завести ребенка, обладающего более высокими качествами, чем рабски воспроизводить все выверты и дефекты, которыми, возможно, наделена семья отца» [Ibid., p. 220; цит. по: Там же, с. 230].

Кроме того, в отличие от «дивного нового мира», где оправданность лабораторных экспериментов над человеческим эмбрионом сомнению не подвергается, на Пала возникали этические вопросы, связанные с искусственным улучшением человеческой природы, но они были успешно

решены: «...набожные отцы испытывают счастье при мысли, что детей жены и их потомков ожидает лучший удел» [Ibid., p. 220–221; цит. по: Там же, с. 230].

Общей для антиутопического «дивного нового мира» и утопического Острова является и плановая система организации труда и производства, однако в «Острове» эта система опять же трансформирована по сравнению с «дивным новым миром».

В «дивном новом мире» целенаправленно развивается сельское хозяйство, поскольку это дает дополнительную занятость населению, хотя при уже достигнутом уровне технического развития можно было бы отказаться от сельскохозяйственных культур без ущерба для экономики. Также можно было бы сократить рабочий день, но этого не делается ради блага самих же обитателей «дивного нового мира»: однажды в качестве эксперимента данный шаг предприняли, но результатом стали «непорядки и сильно возросшее потребление сомы – и больше ничего. Три с половиной лишних часа досуга... не стали источником счастья» [Huxley, 1978, p. 180; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 686].

На утопическом Острове производство организовано тоже планоно, но уже – на иных принципах. В частности на фабрике островитяне «работают... когда свободны от труда в поле, в лесу и на лесопильном заводе» [Huxley, 1979b, p. 173; цит. по: Хаксли, 2010, с. 181]; иными словами, тогда, когда захотят. Это возможно потому, что «на Пале максимальная эффективность не является категорическим императивом» [Huxley, 1979b, p. 173; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 181]: «Мы... в первую очередь думаем о людях... <...> Выбирая между механической эффективностью и человеческим удовлетворением, мы предпочитаем последнее» [Ibid., p. 173–174; цит. по: Там же].

Весьма интересна трансформация в творчестве Хаксли образа бунтаря.

В антиутопии «О дивный новый мир» это выросший в резервации Дикарь, который отвергает ложное счастье в обездушевленной реальности, отстаивая

право быть несчастным во имя Личности, Свободы и Шекспира: «Не хочу я удобств. Я хочу Бога, поэзии, настоящей опасности, хочу свободы, и добра, и греха» [Huxley, 1978, p. 192; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 698].

В утопии «Остров» роль бунтарей отводится так называемым Крестоносцам Духа, разрушившим счастливый мир Пала. По ряду признаков их образы и риторика родственны образу и риторике Дикаря – однако с некоторой пародийной трансформацией.

Дикарь бросает вызов благополучию «дивного нового мира», в котором сделан выбор в пользу всеобщего «обездушевленного» счастья в ущерб свободному человеческому «я», свободному выбору и Шекспиру. Крестоносцы Духа – принц Муруган, его мать Рани, их сподвижник Баху – также желают уничтожить утопический мир Острова во имя ценностей, которые в чем-то совпадают с ценностями Дикаря: это ценности Духа, нравственной Чистоты, Семьи и даже Справедливости.

Один из идеологов переворота мистер Баху объясняет свое неприятие образа жизни на Пала так: «Несправедливо... выставлять напоказ свое благополучие пред лицом всеобщих бедствий; это... намеренное оскорбление всего остального человечества. Это, если угодно, неповиновение Богу» [Huxley, 1979b, p. 67; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 68–69]. Принцесса Рани, главная вдохновительница Крестоносцев Духа, также не признает право обитателей Острова на образ жизни, отличный от образа жизни всего остального мира, объясняя это якобы порочностью мира Пала: «Но это Ложное Счастье, – воскликнула рани, – и свобода только для Низшего Уровня» [Ibid., p. 65; цит. по: Там же, с. 67]. В отрицании «ложного счастья» обитателей Острова принцесса Рани напоминает Дикаря с его бунтом против обездушевленного счастья обитателей «дивного нового мира».

Однако ценности, исповедуемые Крестоносцами Духа, – это ценности, играющие в жизни реальных людей сдерживающую роль и ненужные на утопическом Острове. Крестоносцы Духа в романе «Остров» – носители взгляда на человека как на существо, исполненное звериных страстей и

безграничного эгоизма, которые могут лишь сдерживаться через страдание – как навязанное извне, так и внутреннее, порожденное собственным чувством вины.

Крестоносцы Духа, их идеология, их внутренняя сущность и взгляд на человеческую природу в целом в утопическом «Острове» постоянно разоблачаются с помощью сатирически снижающих характеристик, включенных в авторские комментарии или комментарии других героев.

Так, например, характеризуются один из вдохновителей Крестоносцев Духа мистер Баху, а также венценосная сподвижница Крестоносцев принцесса Рани: «...под маской Савонаролы, аристократическим моноклем и посольским многословием скрывается посредник-левантиец, стремящийся получить свое вознаграждение... А сколько обещано царственной посвященной за поддержку “Азиатской юго-восточной нефтяной компании”? <...> Не для себя, что вы, как можно! Но для Крестового Похода Духа» [Huxley, 1979b, p. 70; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 72].

Саморазоблачение одного из Крестоносцев Духа, принца Муругана, происходит путем раскрытия его тайных читательских предпочтений. При этом пародийную трансформацию здесь претерпевает как сам Дикарь из романа «О дивный новый мир», так и культовая для него книга трагедий Шекспира, вдохновившая его бросить вызов счастью «дивного нового мира». Для принца Муругана в «Острове» таким символическим «Шекспиром» стал... американский каталог потребительских товаров, в большинстве своем недоступных счастливым обитателям Острова, – особенно в той части, где описываются мощные двигатели, а также огнестрельное оружие: «Юноша виновато вздрогнул, с панической поспешностью засунул книгу [каталог потребительских товаров] в кожаный портфель» [Huxley, 1979b, p. 155; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 161].

Так объясняет это увлечение Муругана автобиографический герой Уилл Фарнеби: «Будущий раджа Палы был вынужден признать, что он всего-навсего голоштаный правитель племени дикарей» [Huxley, 1979b, p. 157; цит.

по: Хаксли, 2010*a*, с. 163–164]. Ведь на Пала производство потребительских товаров ограничено: у счастливых обитателей Острова просто нет потребности самоутверждаться за счет технических новинок (в отличие от принца Муругана, который вырос вдали от острова Пала и воспитывался в других традициях).

Пародийный по отношению к образу Муругана эффект закрепляется «снижающей» отсылкой к Шекспиру: в рассуждения о любви юного Крестоносца Духа к двигателям внутреннего сгорания вводится комически трансформированная цитата из «Гамлета»: «To scoot or not to scoot – that is the question» – «Моторизировать или не моторизировать, вот в чем вопрос» [Huxley, 1979*b*, p. 164; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 171].

В итоге усилиями Крестоносцев Духа, которые воплощают ложную для позднего Хаксли ценностную систему, разрушается воплощенная утопия. В финале антиутопии «О дивный новый мир» под улюлюканье толпы счастливых обитателей антиутопического мира гибнет Дикарь, а в финале «Острова» по воле Крестоносцев Духа, представляющих собой своеобразную коллективную трансформацию Дикаря, под аккомпанемент автоматных очередей и речей через мегафон «о Прогрессе, Ценностях, Нефти, Истинной Духовности» [Huxley, 1979*b*, p. 335; цит. по: Хаксли, 2010*a*, с. 348] гибнет идеальное мироустройство острова Пала.

Выводы по главе 2:

1. Специфика эволюции творчества Хаксли, определяющаяся последовательным изменением его мироздания, позволяет рассматривать художественный мир писателя как целостное художественное пространство с множеством автоинтертекстуальных связей, когда сюжеты, образы, смыслы поздних произведений в разных репрезентациях, явно или неявно взаимодействуют с сюжетами, образами, смыслами произведений предшествующих.

2. Важным индикатором эволюции образа мира Хаксли является присутствующий в большинстве его крупных произведений образ автобиографического героя. В романах 1920-х годов это носитель «абсолютного сомнения», определявшего взгляд писателя на мир в этот период. Автобиографический герой раннего Хаксли является своеобразной проекцией авторского «я-образа» и эволюционирует вместе с самим писателем от юношески восторженного Дэниса Стоуна из «Желтого Крома» (1921), только входящего в пространство «абсолютного сомнения», до утвердившегося в этом сомнении Филипа Куорлза из «Контрапункта» (1928). В переломном романе «Слепой в Газе» календарно датированная интеллектуальная и духовная эволюция «автобиографического» Энтони Бивиса демонстрирует эволюцию взгляда на мир самого Хаксли от «абсолютного сомнения» 1920-х к обретению «положительной программы». Наконец, в поздних романах Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939) и «Остров» (1962) автобиографический герой трансформируется в «бывшего автобиографического героя», воплощающего в себе ретроспективный «я-образ» Хаксли как носителя «абсолютного сомнения», критически переосмысленный с позиции новых «положительных программ».
3. Одним из центров автоинтертекстуального пространства в творчестве Хаксли является его антиутопический роман «О дивный новый мир», имеющий много точек соприкосновения с другими произведениями писателя, а также с его трактатами, эссе и эпистолярным наследием. Так, рефлексия по поводу организации мироустройства, родственного мироустройству «дивного нового мира», присутствует и в более ранних произведениях писателя, например в самом раннем романе «Желтый Кром» (утопическая модель мистера Скоугана). После издания романа «О дивный новый мир» Хаксли многократно возвращался к его содержанию в целом и к отдельным его смыслам в своих романах, трактатах, эссе и письмах, а в 1958 году в своем трактате «Возвращение



в дивный новый мир» проанализировал атрибуты «дивного нового мира» в контексте мировой реальности и пришел к выводу о вероятности построения миропорядка по этой модели в ближайшем будущем. В своем финальном крупном произведении – романе «Остров» (1962) Хаксли внес в описание утопического мира Пала атрибутов антиутопического «дивного нового мира» (моделирование личности в рамках заданных природой свойств, размывание рамок семьи, упрощение искусства, практика «подготовки к смерти», применение государственного наркотика и др.).

## ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСТВО О. ХАКСЛИ КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ

### 3.1. Трансформация антиутопического мира романа О. Хаксли «О дивный новый мир» в романе М. Уэльбека «Элементарные частицы»: образец интертекстуального диалога

Своеобразным «героем» романа «Элементарные частицы» (1998) французского писателя М. Уэльбека (фр. Michel Houellebecq, 1956 г. р.), является антиутопический роман «О дивный новый мир» (1932) (по крайней мере, многие смыслы в романе Уэльбека заданы диалогом с романом Хаксли).

Провокативность содержания романа «Элементарные частицы» была одним из существенных факторов, обусловивших громкую, почти скандальную популярность этого произведения на родине писателя, во Франции, где оно было воспринято как обличение современной (в частности, европейской) реальности.

Роман «Элементарные частица» может быть рассмотрен и под другим углом зрения – как сознательная авторская трансформация антиутопии Хаксли «О дивный новый мир», к которой Уэльбек делает прямые и неоднократные отсылки.

Так, во второй части романа «Элементарные частицы» обсуждение философских смыслов романа «О дивный новый мир» ведут между собой два главных героя – Брюно Клеман и Мишель Джерзински. Брюно отмечает, что обычно изображенный в романе Хаксли мир «объявляют тоталитарным кошмаром, пытаясь выдать эту книгу за разоблачение», однако «это просто чистейшее лицемерие» [Уэльбек, 2014, с. 188]. На самом деле, говорит Брюно, «“О дивный новый мир” рисует нам рай, в точности такой, достичь которого мы пытаемся, пока что безуспешно» [Там же]. Рай по всем пунктам: «генетический контроль, свобода пола, борьба со старостью, цивилизация развлечений» [Там же].

Как утверждает уэльбековский Брюно Клеман, заслуга Хаксли в том, что «он первым из писателей... понял, что, не считая физики, главным двигателем этого процесса теперь станет биология», ведь «эволюция людских сообществ в продолжение нескольких веков направлялась... научным и технологическим прогрессом» [Уэльбек, 2014, с. 189].

И в фантастическом мире романа Уэльбека революция действительно совершается «не в умах, а в генах» [Там же, с. 377] – посредством достижений естественных наук, как это, собственно, и происходит в антиутопическом мире написанного задолго до «Элементарных частиц» романа Хаксли. Брюно Клеман напрямую говорит об этом, рассуждая о «дивном новом мире» английского писателя: «Как подумаешь, что эта книга была написана в 1932-м, – просто невероятно. С тех пор западное общество непрестанно стремилось приблизиться к этому образцу» [Там же, с. 187].

Наряду с отсылками к роману «О дивный новый мир» присутствуют в романе Уэльбека и отсылки к личности и творчеству автора антиутопии в целом – как к некоему собирательному культурному символу: «Олдос Хаксли стал идейным вдохновителем большей части экспериментов хиппи. <...> По существу, Олдос Хаксли один из наиболее влиятельных мыслителей столетия» [Уэльбек, с. 190–191].

Отсылки к Хаксли в романе «Элементарные частицы» представляют интерес, прежде всего, как маркеры преднамеренной апелляции Уэльбека к антиутопии как культурному образцу и к ее автору как культурному символу, и через призму этой преднамеренности и будет далее рассматриваться интертекстуальный диалог двух романов.

Мир, предшествующий фантастическому миру в «Элементарных частицах», эволюционирует в предзаданном антиутопией Хаксли направлении и оборачивается вытеснением человечества созданными в лаборатории «сверхлюдьми», воплотившими в жизнь своеобразный эквивалент «дивного нового мира».

В романе Уэльбека на смену современному человечеству посредством достижений микробиологии приходят однополые существа женского пола, являющие собой недостижимое для человечества совершенство: не ведающие порывов, страстей и страдания, способные бесконечно воспроизводить свой генетический код и бесконечно возрождаться, не зная ни смерти, ни страха перед ней. При этом чтобы фантастический мир Уэльбека был построен, человечество должно было прийти к осознанию острой необходимости такого перерождения: «...кратко, с покорностью и, может статься, с тайным облегчением люди приняли неизбежность своего исчезновения» [Уэльбек, 2014, с. 379].

Для романа «О дивный новый мир» характерна более глубокая проработка некоторых существенных вопросов по сравнению с романом «Элементарные частицы», где эти вопросы не получают философской завершенности. Кроме того, Хаксли четко обозначает свою авторскую позицию: в антиутопии отчетливо выявляется его критическое отношение к изображаемому им «счастливому» миру и тем тенденциям, которые сделали этот мир возможным. Из романа же «Элементарные частицы» авторская оценка четко не вычитывается. Ясно одно: в «построенном» уэльбековском мире, в отличие от антиутопического мира Хаксли, счастье – без кавычек, и ответ на вопрос, как относиться к этому счастью, предоставляется самому читателю.

В отличие от антиутопии Хаксли, целиком посвященной изображению «счастливого» будущего, в романе Уэльбека в значительной части текста дается его предыстории, которая воспроизводится ретроспективно – изнутри «построенного» фантастического мира «всеобщего счастья», явно коррелирующего с «дивным новым миром», но описанного достаточно пунктирно. Прошлое же этого мира, его «промежуточное» состояние освещены в романе Уэльбека детально и развернуто (в отличие от «дивного нового мира», где отдельные фрагменты его предыстории, такие как «кипрский эксперимент» и некоторые другие реалии, бегло упоминаются в монологах Верховного Контролера).

Предыстория фантастического будущего в «Элементарных частицах» изображается как деградация человечества: с атомизацией общества, распадом семьи и фактически брошенными детьми, культом молодости и привлекательности, удовольствием как самоцелью, вытекающими из всего этого жизненными катастрофами, в том числе самоубийствами, которые становятся обычным явлением. Причем эти «предвестники» будущего общества «всеобщего счастья» трактуются не как навязанные извне, но как органически вытекающие из массовой психологии.

При этом оба общества будущего – Хаксли и Уэльбека – сходятся в своем отношении к науке, которая почитается как нечто сверхчеловечески значимое, как фактор разрушения прежнего, «несчастливого» мира и создания мира нового, счастливого. «Что человек соединил, природа разделить бессильна» [Huxley, 1978, p. 29; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 541], – так описывается в романе «О дивный новый мир» воспитание по «неопавловской» системе – посредством формирования условных рефлексов.

У Хаксли, впрочем, декларация величия науки сопровождается оговорками: Верховный Контролер Мустафа Монд объясняет, почему науке, которая занимает столь важное место в «дивном новом мире», все же не позволено развиваться так активно, как в прежние, «старые» времена: «Война-то заставила запеть по-другому. Какой смысл в истине, красоте или познании, когда кругом лопаются сибирезвенные бомбы? <...> С тех пор мы науку держим в шорах. Конечно, истина от этого страдает. Но счастье процветает» [Huxley, 1978, p. 183; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 688–689].

Одним из условий существования «дивного нового мира», основным пунктом его идеологии является идея сдерживания научного прогресса, ограничения научного поиска: «...вся наша наука – нечто вроде поваренной книги, причем правоверную теорию варки никому не позволено брать под сомнение...» [Ibid., p. 181; цит. по: Там же, с. 687]. Попытки выйти за эти пределы пресекаются самым решительным образом – вплоть до изоляции нарушившего пределы дозволенного ученого и ссылки на острова. Одного из

Верховных Контролеров в прошлом чуть было не постигла такая судьба: «Пытался варить по-своему. <...> Иначе говоря, попытался заниматься подлинной наукой» [Ibid.; цит. по: Там же]. Подлинной науке здесь нет места – ради счастья и спокойствия обитателей «дивного нового мира».

В фантастическом мире «Элементарных частиц», который пришел, в конце концов, к вытеснению человечества существами, созданными с помощью манипуляций ученых с генетическим кодом (здесь – явная параллель с пробирочным производством людей в «дивном новом мире»), науке тоже придается особое значение. В уэльбековском мире «...не могли верить ничему, кроме науки, наука была для них единственным и неопровержимым критерием истинности» [Уэльбек, 2014, с. 377].

Наука в романе Уэльбека, как и в романе Хаксли, становится источником и основой построения «сверхчеловечески» счастливого мира. Так, идеологической основой создания бессмертных существ, вытеснивших своих создателей, была вера людей в то, что «разрешение всех проблем – включая психологические, социологические и, в более общем смысле слова, человеческие – лежит в сфере технической мысли» [Там же]. На этой почве один из героев «Элементарных частиц», Хюбчечак, сумел популяризировать идеи и научную теорию Мишеля Джерзински, на основе которых «...он провозгласил свой знаменитый девиз, которому было суждено воистину стать началом переворота..., планетарного по своим масштабам: ПЕРЕМЕНА СОВЕРШИТСЯ НЕ В УМАХ, А В ГЕНАХ» [Там же].

В то же время в фантастических мирах и Уэльбека, и Хаксли за обретенное общемировое счастье приходится платить определенную цену, и в эту цену входит преднамеренное ограничение науки (как, впрочем, и искусства).

В «дивном новом мире» искусство также, по сути, отсутствует – его подобие свелось к «ощущальным» фильмам. «Наука и искусство по-прежнему существуют в нашем обществе, но погоня за Истиной и Красотой, не подстегиваемая, как раньше, кнутом личного тщеславия, в сущности, уже не носит столь животрепещущего характера», – говорят «сверхлюди» из

«Элементарных частиц», которые «пишут историю» [Уэльбек, 2014, с. 379]. Как и в антиутопии Хаксли, в романе Уэльбека наука, сыгравшая ключевую роль в формировании «счастливого» мира, впоследствии утрачивает свою роль. Новые ценности «совершенного» мироустройства делают ненужными не только научный поиск («Истину»), но и произведения искусства («Красоту»).

В романе «О дивный новый мир» Дикарь, выросший в «индейской» резервации и решительно не приемлющий искусственное счастье новой цивилизации, говорит Верховному Контролеру: «Искусством пожертвовали, наукой, – немалую вы цену заплатили за ваше счастье» [Huxley, 1978, p. 185; Хаксли, 2009б, с. 690]. В качестве своеобразной альтернативы этому высказыванию Дикаря предстают такие слова Верховного Контролера: «А даром ничто не дается. За счастье приходится платить» [Ibid., p. 183; цит. по: Там же, с. 689]. Не случайно «когда властью завладевали массы, верховной ценностью становилось всегда счастье, а не истина с красотой» [Ibid.; цит. по: Там же]. Видны точки соприкосновения с романом Уэльбека и в следующих словах Мустафы Монда: «...истина грозна; наука опасна для общества» [Ibid., p. 182; цит. по: Там же, с. 688].

Что же представляет собой искомое – и найденное – счастье фантастических мирах Уэльбека и Хаксли?

«По человеческим меркам, мы живем счастливо, мы и вправду укротили силы, непобедимые в глазах людей: эгоизм, гнев, жестокость», – констатируют в «Элементарных частицах» «сверхлюди» [Уэльбек, 2014, с. 379]. Иными словами, «сверхлюди» Уэльбека, подобно обитателям «дивного нового мира», условием счастья и равновесия общества ставят отсутствие сильных эмоций.

В романе Хаксли факторы, которые делают возможным отсутствие чрезмерных эмоций, описаны подробнее: «...конфликтов долга не возникает; люди так сформованы, что попросту не могут иначе поступать, чем от них требуется. И то, что от них требуется, в общем и целом так приятно, стольким естественным импульсам дается простор, что, по сути, не приходится противиться соблазнам» [Huxley, 1978, p. 190; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 696].

Кроме того, в «дивном новом мире» существует государственный наркотик сома, которая «остудит ваш гнев, примирит с врагами, даст вам терпение и кротость» [Ibid.; цит. по: Там же].

У французского же писателя отсутствие разрушительных эмоций выступает как данность, неотъемлемое и, можно сказать, биологическое свойство новых существ, не требующее каких-либо внешних условий.

В цивилизации Уэльбека людей не выращивают в пробирках, как в антиутопической цивилизации Хаксли, но подступы к искусственному воспроизводству человечества здесь все же осуществляются – и в научно обоснованных планах, разработанных Джерзински, и в процессе воплощения этих планов, в ходе которого появились существа только одного, женского, пола, способные благодаря своим биологическим особенностям создать общество, свободное от неблагополучия и противоречий. В счастливом «итоговом» мире «Элементарных частиц», где, как и в «дивном новом мире», отсутствуют понятия семьи, отцовства и материнства, воспроизводство людей происходит путем клонирования и дарует искусственно выведенным особям фактическое бессмертие.

В цивилизации будущего по Хаксли бессмертия нет, но экзистенциальная проблема старения и угасания человека решена. Счастливые обитатели «дивного нового мира» вечно молоды благодаря хорошо налаженной системе жизнеобеспечения, а затем – «своевременной» смерти. Последняя наступает без страданий под действием государственного наркотика сомы. При появлении первых симптомов старости или болезни ранее служившая источником наслаждения сома начинает приниматься во все больших дозах и приводит к легкой смерти в блаженном забытьи.

Убыль населения – как естественная, так и вызванная катастрофами какого-либо характера, в «дивном новом мире» быстро и безболезненно для общества компенсируется путем «индустриального» воспроизводства людей в инкубаториях любых масштабов. «Знали бы вы, какой сверхурочной работой обернулось для меня последнее японское землетрясение!» [Huxley, 1978, p. 20;



цит. по: Хаксли, 2009б, с. 533], – говорит один из сотрудников такой лаборатории.

«Сверхлюди» «Элементарных частиц», решившие отдать «последнюю дань уважения» [Уэльбек, 2014, с. 380] исчезающему человечеству, так описывают новую реальность: «...свет стал реален, доступен и ясен, // ...мы достигли цели пути // И навеки покинули царство разлуки, // Царство разлуки с собой...» [Там же, с. 7].

«Промежуточный» мир Уэльбека, трансформировавшийся в утопический мир «сверхлюдей», также имеет немало общего с «дивным новым миром» Хаксли – в качестве своеобразной «эволюционной ступени» на пути к такому миру (напомним, что «промежуточное» состояние описано в «Элементарных частицах» более подробно в сравнении с «итоговым», в отличие от романа «О дивный новый мир», где антиутопическая цивилизация представлена в ее «итоговом» состоянии, а отдельные моменты предыстории упомянуты бегло).

Итак, в романе «Элементарные частицы» изображено общество на пороге «дивного нового мира», мечтающее о нем и, в конце концов, к «дивному новому миру» в варианте Уэльбека пришедшее. В реальности, созданной Уэльбеком, сбываются пророчества Хаксли, сделанные им в антиутопии.

При этом, в отличие от полностью рукотворного фантастического мира по Хаксли, фантастический мир Уэльбека не создается исключительно искусственно, «сверху». Он, скорее, вырастает из общих умонастроений и стиля жизни подавляющего большинства людей – как если бы «дивный новый мир» лишился организующих его Верховных Контролеров, и счастливые его обитатели начали стихийно жить в соответствии с усвоенными ими жизненными стандартами.

В романе Уэльбека показано общество Западной Европы второй половины XX столетия, которое «непрестанно стремится приблизиться к образцу» [Уэльбек, 2014, с. 187], и этот образец вызывает достаточно явные ассоциации с «дивным новым миром». Тем не менее воплощенный в жизнь стихийно, не имеющий под собой научного и государственного основания, как «дивный

новый мир», фантастический мир уэльбековского романа вместо всеобщего счастья (каким бы оно ни было) приумножает человеческие страдания и ведет человечество к деградации, если не к полному вымиранию.

В «дивном новом мире» Хаксли, например, уничтожены понятия отцовства и материнства; в уэльбековской Западной Европе, по сути, прослеживается стремление к тому же самому, но на ином уровне и в иных формах.

Институт родительства в «промежуточном» мире Уэльбека пока не отменен, зачатие и рождение детей происходят традиционно – без инкубаториев и пробирочного производства. Более того, государство еще не способно, как в «дивном новом мире», официально освободить родителей от скучных и тягостных (с их точки зрения) обязанностей, полностью взяв на себя заботу о воспитании детей. В результате те, кто поневоле стал родителями, нести возлагаемые на них тяготы родительства не могут и не хотят. А значит, о детях, остающихся чуть ли не с младенческого возраста без надлежащей опеки, некому позаботиться.

Эти дети с рождения обречены на деградацию. В первые годы жизни они «ползают по полу, то и дело оскальзываясь в лужах мочи и кучах экскрементов» [Уэльбек, 2014, с. 33], в то время как дом полон чужих странноватых людей, а родители пребывают в постоянном поиске очередных удовольствий. В «промежуточном» мире Уэльбека дети растут в основном в отрыве от родителей, например в интернате, где, в частности, Брюно Клеман подвергается издевательствам со стороны сверстников.

В романе «Элементарные частицы» единоутробные братья Мишель и Брюно, сыновья Жанин (по Уэльбеку, принадлежащей к «удручающей категории *предтеч*» [Уэльбек, 2014, с. 27], из тех, что пропагандируют новые «прогрессивные» способы существования), брошенные ею в младенчестве, став взрослыми, присутствуют при последних минутах ее жизни. Они не оправдывают свою мать, но и не осуждают, по большей части не испытывая к ней никаких чувств: «Она хотела остаться молодой, вот и все... а главное – не

видеть своих детей, которые напоминали бы ей, что она принадлежит к старшему поколению» [Там же, с. 310–311].

Поведение Жанин показательно не только для ее поколения – «хиппи шестидесятых» [Там же, с. 254], искавших иллюзорного освобождения от социума в поисках удовольствий, но для всего общества, в котором уже ярко проявляются тенденции распада семьи, родственных связей, в особенности – между родителями и детьми.

Понимание проблемы отцов и детей у Брюно Клемана, утрачивающего связь со своим сыном, сходно с пониманием той же проблемы его матерью Жанин, бросившей своих детей.

Брюно не в силах найти общие темы для разговора с сыном-подростком, чувствует себя неспособным проникнуть в его внутренний мир. Причина этому – по Уэльбеку – эгоистические и гедонистические установки общества, которые отчасти разделяет и сам Брюно. В разговоре с Мишелем Брюно признается: «Я люблю своего сына. <...> И все же я никогда не мог примириться с его существованием» [Уэльбек, 2014, с. 225]. Отсюда и вывод, который ранее делает Брюно: «...ребенок – это ловушка, которая захлопывается, враг, которого ты обязан содержать и который тебя переживет» [Там же, с. 203].

В антиутопии Хаксли, где общество воспроизводит себя искусственным путем, в пробирках, этот процесс обрел свое закономерное завершение: понятия «отец», «мать», «родной дом» не только вышли из употребления как анахронизмы, но и стали табуированными; отвращение обитателей «дивного нового мира» к атавизму прошлого в виде «родного дома» выглядит даже несколько гротескно.

Так, например, один из Верховных Контролеров, Мустафа Монд, следующим образом описывает юному поколению жизнь людей прошлого: «...в духовном смысле родной дом был так же мерзок и грязен, как в физическом. Психологически это была мусорная яма, кроличья нора..., смердящая душевными переживаниями» [Huxley, 1978, p. 40; цит. по: Хаксли,

2009б, с. 553]. Под следующими словами Мустафы Монда наверняка мог бы подписаться каждый представитель гедонистического «поколения шестидесятых» из романа М. Уэльбека: «Как помешанная, тряслась мать над своими детьми (своими! родными!) <...> Да... вас недаром дрожь берет» [Huxley, 1978, p. 40; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 553].

Неприязнь к семье и родительским обязанностям сближает фантастический, но производный от реальности второй половины XX века мир Уэльбека с «дивным новым миром» Хаксли.

Сближение фантастических миров писателей происходит и на почве культа молодости, а также патологической неприязни к симптомам старости и физического увядания, непризнания права человека на полноценность и даже на жизнь при утрате им физического совершенства.

Отличительной чертой «дивного нового мира» Хаксли является «вечная молодость» его обитателей (иными словами, возможность для любого человека благодаря достижениям в косметологии и медицине, а также исключительно сильному труду, строго рассчитанному для каждой касты, сохранять внешность, самочувствие и физические данные двадцатилетнего юноши – фактически до самого конца, поскольку старость не наступает, предотвращенная запланированной и легкой смертью).

Соответственно нет в «дивном новом мире» и трагического отношения к уходу из жизни, поскольку он происходит быстро и безболезненно, в блаженном забытии под действием государственного наркотика сомы. Зато здесь, в этом исключительно счастливом обществе, есть патологическое отвращение к внешним проявлениям старости, симптомам телесного увядания.

Так, обитатели «дивного нового мира» не способны даже смотреть без отвращения на подурневшую Линду, которая волею случая была на двадцать лет изъята из отлаженной системы жизни и провела эти годы в резервации для дикарей, и не могут общаться с ней как с равной: «Ленайна с отвращением заметила, что двух передних зубов во рту [Линды] нет. А те, что есть, жуткого

цвета... Брр! Жирная такая» [Nuxley, 1978, p. 100; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 611–612]. При приближении Линды Ленайна испытывает настоящий шок: «И вдруг существо это бросилось к ней с распахнутыми объятиями и – господи Форде! как противно, вот-вот стошнит...» [Ibid.; цит. по: Там же, с. 611–612].

Уэльбековский мир тоже ненавидит старость и связывает жизнь исключительно с молодостью, здоровьем и физической привлекательностью. Человек, утративший вышеперечисленные достоинства, становится не нужен ни другим, ни самому себе.

В отличие от «дивного нового мира» Хаксли ненавидящее старость и физическую непривлекательность фантастическое общество Уэльбека не только не счастливое, а глубоко и безоговорочно несчастное. Люди в «Элементарных частицах» несчастливы именно в своем стремлении достичь тотального счастья по модели неведомого, но интуитивно прозреваемого «дивного нового мира». И чем сильнее это стремление, тем более несчастен каждый человек в отдельности.

Самоубийства утративших молодость и красоту обитателей мира Уэльбека вызывают ассоциации с «неосознанным самоубийством» с помощью государственного наркотика сомы начинающих стареть обитателей «дивного нового мира», для которых смерть (в том числе чужая) – всего лишь лишенный драматизма факт повседневности. Герои же романа «Элементарные частицы» добровольно уходят из жизни с осознанием своей трагической судьбы и отнюдь не безболезненно.

Примеров трагических судеб в романе Уэльбека немало. Большинство его главных героев (в том числе и первооткрыватель новой структуры ДНК, которая сделала возможным перерождение человечества, микробиолог Мишель Джерзински) заканчивают жизнь самоубийством.

Другой герой, Брюно Клеман, терпит окончательный жизненный крах после несчастья с Кристианой – женщиной, рядом с которой он почти обрел искомое счастье. Конец всему положила болезнь его избранницы, приковавшая ее к инвалидному креслу. Она раньше, чем сам Брюно, поняла

моральную несостоятельность последнего, зная, что, даже желая того, он не смог бы соединить свою жизнь с ней, тяжело больной, и даже почти простила его за это: «У тебя не так много времени, чтобы жить; ты не обязан провести это время, нянчась с калекой» [Уэльбек, 2014, с. 299]. Кристиана решила собственную судьбу, пустив инвалидное кресло по лестничному пролету: согласно ее собственным ценностным установкам дальнейшее существование утратило для нее всякий смысл.

Сам Брюно, по сути, совершает духовное самоубийство: сразу после гибели Кристианы он добровольно ложится в психиатрическую клинику, откуда ему однажды уже удалось с трудом выбраться. Здесь Брюно, согласно сюжету романа, остается навсегда, утратив надежду выйти на какую-то жизненную дорогу, обрести подобие счастья.

По существу, жизнь людей в изображаемом Уэльбеком обществе Западной Европы второй половины XX века заканчивается так же, как в «дивном новом мире» Хаксли. С той существенной разницей, что смерть в реальном мире Уэльбека является несравнимо более трагичной, чем мирное, блаженное засыпание под воздействием большой дозы сомы в утопическом (в потенциально возможной трактовке М. Уэльбека!) «дивном новом мире».

По сравнению с «промежуточным» миром «итоговый» мир «свrexлюдей» в «Элементарных частицах», безусловно, утопичен, равно как на фоне этого мира выглядел бы не антиутопией, а утопией (этот смысл присутствует в подтексте уэльбековского романа) и «дивный новый мир» Хаксли – ведь люди там действительно счастливы.

Упрощение эмоций, поведения, мышления – тоже общая особенность героев рассматриваемых романов. Но если в «дивном новом мире» все же случаются исключения из правил, находятся люди, почему-то опережающие по уровню своего самосознания остальных и постигающие примитивность общества, в котором они живут, то в «построенном» фантастическом будущем «Элементарных частиц» нет даже намека на нечто подобное.

В результате «сверхлюди» Уэльбека смотрят на прежнее человечество, на людей «стародавней расы» [Уэльбек, 2014, с. 379], с нескрываемым чувством превосходства и даже презрения, хотя и признают, что обязаны им своим появлением. «Этот многострадальный и подлый род... порой способный на чудовищные взрывы насилия, род этот все же никогда не переставал верить в добро и любовь» [Там же].

Итак, имеет место явная корреляция между художественными мирами «Элементарных частиц» и антиутопии «О дивный новый мир». Маркерами интертекстуального диалога в романе Уэльбека выступают прямые упоминания романа Хаксли «О дивный новый мир» (и его же более позднего романа «Остров»), а также их автора как культурного символа эпохи (хотя и с неоднозначной трактовкой символической фигуры, изображенной в «Элементарных частицах» под именем Хаксли).

Анализ романа, созданного Уэльбеком в контексте диалога с Хаксли, подтверждает, что французский писатель переносит в созданный им фантастический мир сущностные черты антиутопического «дивного нового мира». Эти черты характерны как для построенного в художественном мире романа Уэльбека фантастического мира, населенного «сверхлюдьми», так и для предшествующего ему «промежуточного» мира. В целом же роман Уэльбека «Элементарные частицы» можно рассматривать как своеобразное «послание» Олдосу Хаксли из конца XX века и в этом качестве анализировать в рамках организованного творчеством последнего интертекстуального поля.

### **3.2. Интертекстуальное взаимодействие «Трилогии Безумного Адама» М. Этвуд с творчеством О. Хаксли**

Среди современных западных писателей, чье творчество принято рассматривать в параллели с творчеством Хаксли, – канадская писательница М. Этвуд (англ. M. Atwood, 1939 г. р.). Как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении ее произведения, которые, как правило,

рассматривается в рамках антиутопической традиции, сравниваются с книгами таких известных писателей-антиутопистов, как Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл, Р. Брэдбери и др.

Так, в обзорном исследовании А. Доминго (A. Domingo) романы Этвуд «Рассказ служанки» (1985) и «Орикс и Коростель» [как часть «Трилогии Безумного Аддама» (2003–2013)] рассматриваются в одном ряду с антиутопиями всех этих писателей, и прежде всего – как романы «демографические», в которых смоделировано мироустройство, базирующееся на диктате государства в области продолжения рода (см.: [Domingo]).

В родственном контексте творчество Этвуд рассматривает также Б. Клементс (B. Clements), называя в качестве неперемного атрибута антиутопических миров Замятина, Хаксли, Оруэлла, а также и Этвуд, государственное регулирование сексуальной жизни. Соответственно во всех этих антиутопических мирах «запрещенный гетеросексуальный роман» (под которым понимается именно отступление от разрешенной в тоталитарном государстве модели взаимоотношения полов) оказывается «главным актом бунта против режимного общества будущего» [Clements, p. 491].

В ряде исследований произведения Этвуд и Хаксли рассматриваются в контексте отражения в них эволюции мироустройства. Так, например, в работе Х. Матус (H. Matus) «Трилогия Безумного Аддама» косвенно противопоставляется роману «О дивный новый мир» в аспекте отражения писательницей реалий последних десятилетий, отличающих современные тоталитарные практики от тоталитарных практик первых десятилетий XX века, когда были написаны классические антиутопии Замятина, Хаксли и Оруэлла (см.: [Matus]).

Обобщая сложившиеся традиции, отечественная исследовательница Е. П. Жаркова в ряде своих статей, рассматривая роман Этвуд «Рассказ служанки» (см.: [Жаркова, 2014]) и ее «Трилогию Безумного Аддама», тоже отталкивается от констатации того факта, что творчество Этвуд традиционно



ставится в один ряд с «каноническими» произведениями Замятина, Хаксли и Оруэлла (см.: [Жаркова, 2017, с. 147]), и ссылается в связи с этим на работы западных исследователей [в частности Д. Кетерера (см.: [Ketterer])], рассматривающих творчество канадской писательницы в родственном контексте.

Обосновывая типологическое сходство творчества М. Этвуд с традиционными антиутопиями, Е. П. Жаркова утверждает, например, что роман «Рассказ служанки» «затрагивает многие проблемы, ставшие ключевыми для более ранних образцов антиутопии, по-новому интерпретируя и обогащая их» [Жаркова, 2017, с. 147].

В числе таких проблем автор статьи упоминает «столкновение природного, естественного мира и тоталитарного общества» [Там же]. Как пишет исследовательница, различные антиутопические миры объединяет то, что в них «природное начало превращается в угрозу тоталитарному государству» [Там же]. Так, Е. П. Жаркова – в «этвудовском» контексте – акцентирует внимание на том, что в антиутопии Хаксли «О дивный новый мир» по решению идеологов Мирового Государства у низших каст формируется отвращение к природе, так как «любовь к природе не загружает фабрики заказами» [Nuxley, 1978, p. 29; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 542] и не стимулирует потребление.

Что касается непосредственного обращения Этвуд к творчеству Хаксли, то в «Трилогии Безумного Аддама» есть несколько эпизодических отсылок, в частности, к роману «О дивный новый мир» и к трактату «Двери восприятия». В финальных главах книги «Безумный Аддам» (последней части одноименной трилогии), например, дважды используется словосочетание «дивный новый мир» по отношению к возрождающейся после тотального коллапса цивилизации.

Так, один из героев иронически замечает: «Троекратное ура. Первый маленький отважный первопроходец родится в нашем *дивном новом мире*» (курсив мой. – М. Б.) [Этвуд, 2016а, с. 278]; «Посреди парка возвышался купол

“Парадиз”... настоящая непроницаемая скорлупа, оберегающая главное богатство Коростеля – его Детей, будущих обитателей *дивного нового мира*» (курсив мой. – М. Б.) [Там же, с. 447]. Хотя последняя формулировка употребляется вскользь, она актуализирует контекст антиутопии Хаксли и позволяет взглянуть на фантастический мир Этвуд под вполне определенным углом. Стоит отметить, впрочем, что герои «Безумного Адамма» сравнивают свою новую реальность с «дивным новым миром» с большой долей скептицизма, даже с оттенком горечи.

Отсылка к «Дверям восприятия» не столь явная, однако общий контекст позволяет предположить прецедентность этого трактата по отношению к этвудовской трилогии. В ходе описания обряда вертоградарей (см.: [Этвуд, 2016a, с. 283–285]), который очень напоминает ритуальную медитацию под действием узаконенного наркотика мокши в утопическом мире позднего романа Хаксли «Остров», говорится о «дверях», за которыми открывается мир просветления и слияния с единым целым Вселенной.

Сама эта мысль очень близка основной идее упомянутого выше трактата Хаксли, где писатель использует метафору «дверей», говоря об особых состояниях сознания. Этвуд явно «обыгрывает» эту метафору, определив название трактата и неявно инкорпорированную (на уровне описания состояния «после перехода») в художественный мир «Острова».

В этом романе «бывший автобиографический герой» Уилл Фарнеби после преодоления определенных границ восприятия, т. е. выхода за те самые вербализованные в трактате Хаксли «двери», испытывает следующее состояние: «Однако присутствие света означало отсутствие Уильяма Асквита Фарнеби. Такого человека больше не было. Существовало только... понимание без знания, единство с Единым в бесконечном, неделимом постижении» [Huxley, 1979b, p. 309; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 321].

В трилогии Этвуд в ходе обряда вертоградарей тоже преодолеваются определенные «двери», результатом чего становится достижение следующего состояния: «Я вступила в общение со своей внутренней Пилар, которая

экстернализовалась в видимой форме, подключенной к волновым излучениям вселенной, благодаря использованным мной вспомогательным средствам, влияющим на биохимию мозга. <...> Двери открываются ключами, но значит ли это, что вещей, которые мы видим за открывшейся дверью, не существует?» [Этвуд, 2016а, с. 289].

Также в произведениях Этвуд, прежде всего в «Рассказе служанки» и в «Трилогии Безумного Аддама», присутствует и немало неявных маркеров, совокупность которых дает основание предположить высокую вероятность влияния творчества Хаксли, по крайней мере, опосредованного.

Этвуд роднит с Хаксли общее смысловое поле «обреченной цивилизации», базирующейся во многом на общих и в то же время ценностно чуждых обоим писателям принципах, а также смысловое поле «постапокалипсиса», которое явно объединяет антиутопический роман Хаксли «Обезьяна и сущность» и последний роман трилогии Этвуд «Безумный Аддам».

Хотя непосредственно формулировку «дивный новый мир» в «Трилогии Безумного Аддама» выжившие после Апокалипсиса люди применяют к новой, «постапокалиптической» цивилизации, немало общего с этим миром имеет и «обреченная цивилизация» Этвуд в период до Апокалипсиса.

Обращает на себя внимание и особая роль науки в обоих антиутопических мирах.

У Хаксли это, по сути, мир, ставший возможным благодаря научным достижениям, позволившим сделать большинство людей максимально управляемыми благодаря удовлетворению их базовых потребностей. Роль науки в антиутопии Хаксли неоднозначна: она, с одной стороны, дает людям максимальный комфорт, с другой – уничтожает личностную составляющую, в том числе способность самостоятельно мыслить и принимать решения.

На сходных принципах базируется и «обреченная цивилизация» из трилогии Этвуд: ставя своей целью благо человека, наука «забывает» об основных этических и гуманитарных принципах и в итоге оборачивается злом.

В антиутопическом обществе Этвуд, как и в «дивном новом мире» Хаксли, технические и естественные науки достигли высочайшего уровня развития, почти полностью вытеснив гуманитарную сферу, в том числе искусство. Состояние гуманитарной мысли здесь сведено к примитивному уровню, на котором ею и занимается «заштатное», непрестижное высшее учебное заведение – академия Марты Грэм.

Впрочем, в антиутопии Хаксли собственно гуманитарной мысли нет в принципе, если не причислять к таковой уже сложившееся раз и навсегда «идеологическое» обоснование правильности мироустройства «дивного нового мира», а также поиск новых механизмов манипулирования массовым сознанием.

Главного героя первой книги трилогии Этвуд «Орикс и Коростель», Джимми, гуманитария по складу ума, с детства считают бесталанным, так как у него нет способностей к точным наукам, и, конечно, он попадает в прибежище таких же «бесталанных» – в упомянутую выше академию. Позже Джимми с его гуманитарным образованием, которое в антиутопическом мире Этвуд сводится к профанации, не может найти свое место в исключительно математизированном обществе, где приоритетом являются естественные и технические науки, направленные на совершенствование материального мира. Профессиональные навыки другой выпускницы академии Марты Грэм – уже с факультета искусств – танцовщицы Рен оказываются нужны только в борделе (куда она и попадает, считая эту «работу» престижной).

Далее: в «дивном новом мире» Хаксли общество искусственно разделено на две неравные по численности и уровню интеллекта (но в равной степени обеспеченные всем необходимым и в равной степени «счастливые») категории: немногочисленных, но способных на относительно сложные мыслительные операции «альф» и остальную человеческую массу – от «бет» до «эпсилонов-полукретинов» [Nuxley, 1978, p. 56; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 569], которые в силу примитивности своего сознания способны только к неквалифицированной работе.

«Научная» цивилизация в трилогии Этвуд еще до своего краха тоже разделилась на две ярко выраженные «касты». Правда, в отличие от антиутопической цивилизации Хаксли это деление не предопределено и здесь, также в отличие от «дивного нового мира», возможно, хотя и существенно затруднено, перемещение из одной «касты» в другую.

В охраняемых научных поселках живет элита цивилизации, почти на сто процентов – выдающиеся в своей области ученые (в сфере исключительно технических и естественных наук), за которыми в прямом смысле охотится руководство других конкурирующих охраняемых поселков (см.: [Этвуд, 2016, с. 195]); «альфы» в антиутопии Хаксли также относительно изолированы от «неразумного» большинства. Окружают же эти поселки гораздо более плотно населенные и неупорядоченные плебсвилли – трущобы для «низших каст». Живет в них «плебс» – от обычных трудяг-неудачников (как семья Тоби, главной героини второй части трилогии – «Год потопа») до уголовников (как Бланко, главный враг Тоби в течение почти всей ее жизни).

Но если интеллектуальная элита из трилогии Этвуд по своему развитию и образу жизни родственна «альфам» из «дивного нового мира» Хаксли, то образ жизни примитивного большинства в антиутопических мирах этих писателей существенно различается.

В «дивном новом мире» представители «низших каст» счастливее «альф», которые в силу своей способности мыслить все же лишены абсолютной безмятежности. Примечательно в этой связи, что только «альфы» потенциально способны к инакомыслию, как, например, Бернард Маркс и Гельмгольц Ватсон, сосланные на острова, а отчасти и сам Мустафа Монд, которому некогда по той же причине грозила та же участь.

В трилогии же Этвуд жизнь «плебса» едва ли можно назвать благополучной: в плебсвиллях царит хаос, их обитатели – под постоянной угрозой криминальных посягательств, на них тайно тестируют изобретенные препараты и выведенные в лаборатории болезнетворные бактерии и вирусы «злые гении» из охраняемых поселков, заражая «низшие касты» неизвестными

и неизлечимыми формами болезней через биологически активные добавки (именно так погибает мать Тоби, которая зарабатывала на жизнь распространением этих якобы полезных добавок и употребляла их сама, пытаясь излечиться от болезни, которая этими добавками и была вызвана).

Впрочем, как и представители «низших каст» из антиутопии, обитатели плебсвиллей из трилогии Этвуд видят смысл жизни, прежде всего, в потреблении, с тем лишь отличием, что в «дивном новом мире» это – «счастливые потребители», которые «получают то, чего хотят, и не способны хотеть того, чего получить не могут» [Huxley, 1978, p. 177; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 682], а в антиутопической цивилизации Этвуд – скорее «несчастливые потребители» с ограниченным доступом к желаемому.

Специфическую трансформацию претерпело в трилогии Этвуд смысловое поле искусственных людей, одно из определяющих в антиутопии Хаксли.

В «дивном новом мире» именно «искусственность» происхождения людей и их «дородовая» (еще в пробирках) адаптация к будущей жизни прежде всего и обуславливает их абсолютную управляемость. В трилогии Этвуд это смысловое поле возникает в несколько ином сюжетном контексте.

Гленн, он же Коростель, создает в лаборатории человека нового типа, который должен заселить планету после того, как существующая цивилизация погибнет. Принципиально новые люди, созданные научной группой под руководством Гленна и лишенные недостатков «прежнего» человека, должны создать действительно «дивный новый мир» (применительно к своей мечте Гленн это словосочетание не употребляет, зато так называют свою реальность выжившие после глобальной катастрофы люди; см.: [Этвуд, 2016а, с. 278]).

Этот мир вряд ли можно будет назвать цивилизацией в принятом смысле этого слова, так как Дети Коростеля (так назвали их выжившие) лишены интеллекта в человеческом понимании, а это значит, что у них нет агрессии и потребности в конкуренции; они не разрушают естественную окружающую

среду, так как являются ее частью: едят только листья растений, не носят одежду, а механизм продолжения рода роднит их с животными.

По своей внутренней организации Дети Коростеля отчасти родственны «счастливым», живущим в гармонии с миром «эпсилонам-полукретинам» в классической антиутопии Хаксли – с их свободными половыми отношениями и наивными простыми радостями (подобными радости «эпсилона»-лифтера при созерцании панорамы с крыши, он выражает эту радость одной фразой: «Крыша!»; см.: [Huxley, 1978, p. 56; цит. по: Хаксли, 2009б, с. 569]).

Интересно, что как у Хаксли, так и у Этвуд мотив поиска человеком физического бессмертия – наиболее яркая репрезентация «ложности» существующих ценностных первооснов. При этом у обоих писателей идея физического бессмертия человека символически связана с образом животного: у Хаксли это обезьяна, у Этвуд – свинья (животные, традиционно символизирующие негативные стороны человеческой природы).

В романе Хаксли «После многих лет умирает лебедь» миллиардер Стойт с помощью доктора Зигмунда Обиспо отчаянно ищет (и находит) секрет бессмертия. Зигмунд Обиспо исследует «витальный» потенциал обезьян (главным образом, бабуинов) и предлагает своему работодателю результат – сверхдолгожительство ценой «обратной эволюции», медленного превращения в примата, и миллиардер Стойт соглашается.

В первой части «Трилогии Безумного Аддама» («Орикс и Коростель») над вопросом физического бессмертия работает целый научный институт. В антиутопическом мире Этвуд бесконечно долгую жизнь и фактическое бессмертие человеку должна обеспечить генная инженерия: ученым-генетикам удалось создать свиней – универсальных доноров органов, в том числе и головного мозга, для человека. Впрочем, когда наука была уже в одном шаге от того, чтобы научиться пересаживать человеку мозг, выращенный в теле свиньи, случилась глобальная катастрофа, цивилизация рухнула. В результате свиноиды – созданные в лаборатории свиньи с пересаженным им человеческим мозгом – оказались на свободе.

Таким образом, искусственное физическое бессмертие (точнее, приближающееся к нему сверхдолгожительство) и в романе «После многих лет умирает лебедь», и в трилогии Этвуд тесно соотнесено с животным началом и с «оживотниванием» самого человека (в одном случае – это «обратная эволюция», в другом – пересаживание человеку свиных органов).

Символическая роль Обезьяны у Хаксли коррелирует, хотя и не совпадает, с символической ролью свиноидов у Этвуд.

В антиутопии «Обезьяна и сущность» (1948) образ Обезьяны играет ключевую роль, а в «Трилогии Безумного Аддама» свиноиды – только один из атрибутов антиутопической цивилизации. В то же время писателями используется один и тот же прием: в рамках «ложного» мира помещается наделенное почти человеческим интеллектом животное (ключевое слово – «почти»). Смысловое содержание этих образов имеет как сходство, так и различия. В обоих случаях образ приближенного к человеку животного оттеняет собирательный образ человека в целом именно в контексте его «животности».

Но если у Хаксли разумная обезьяна – это средоточие темных сторон природы человека, утрачивающего представление об этичности своих поступков (что и приводит к глобальной ядерной катастрофе), то у Этвуд свиноиды – разумные свиньи, порождение генных лабораторных экспериментов, после глобальной катастрофы становятся расой, сотрудничающей с человеком и удивляющей выживших людей своими положительными «человеческими» качествами.

Смысловое поле обреченной цивилизации, базирующейся на ложных с авторской точки зрения принципах и погибшей именно вследствие собственных научных достижений, тоже объединяет «Трилогию Безумного Аддама» уже с антиутопией «Обезьяна и сущность».

У Хаксли цивилизация рушится вследствие ядерного взрыва, произведенного «цепными» Эйнштейнами по команде управляющих ими Обезьян, а у Этвуд она становится жертвой достижений генетики и погибает



от искусственно выращенной в лаборатории и направленной против людей бактерии. Принципиальное сюжетное различие здесь в том, что у Хаксли глобальная катастрофа – это, скорее, результат социально-политической конфронтации, порожденной «обезьяньими» принципами организации обреченной цивилизации, что неизбежно приводит мир к гибели, а у Этвуд – дело рук гениального ученого-фанатика, посчитавшего современную цивилизацию, а заодно и человека как вид недостойными существования и сознательно уничтожающего все включая самого себя.

То есть в антиутопии «Обезьяна и сущность» ничего непосредственного умысла на уничтожение земной цивилизации нет – есть лишь непрерывная вражда на всех уровнях, от межличностного до межгосударственного, которая обречена завершиться апокалиптической войной, как только средства ведения такой войны окажутся технически доступными человеку; в трилогии же именно уничтожение всей земной цивилизации – основная цель ученого-фанатика.

Однако в обоих случаях гибель цивилизации оказывается неизбежной именно благодаря научным достижениям, сделавшим ее *возможной*. А уже приведение этой возможности в действие – волей властных Обезьян по обе стороны «железного занавеса» и руками подневольных «цепных» Эйнштейнов у Хаксли и волей фанатика-одиночки у Этвуд – это уже технические варианты осуществления неизбежности. И вывод о прогрессе, сделанный в «постапокалиптической» реальности «Обезьяны и сущности» («Прогресс – это измышления о том, будто можно получить что-то, ничего не отдав взамен» [Huxley, 1949, p. 93–94; цит. по: Хаксли, 2009в, с. 786]), коррелирует с рядом смыслов, заложенных в этвудовской «Трилогии Безумного Аддама».

Существуют точки соприкосновения также и между «постапокалиптическими» картинами в антиутопии Хаксли «Обезьяна и сущность» и в трилогии Этвуд – вплоть до отдельных деталей, характеризующих образ жизни выживших после глобальной катастрофы.

В романе Хаксли новые поколения людей с генетическими мутациями, которые родились уже после ядерного взрыва, живут, собирая и используя оставшиеся после гибели цивилизации предметы. В частности раскапывают «доапокалиптические» могилы, откуда извлекают одежду, в которой хоронили умерших, а также иные предметы, вплоть до драгоценностей; занимаются этим специально снаряженные отряды. Новые люди часто не знают ни названия, ни назначения вещей, которые они находят, и по-разному приспособливают их для своих нужд. Раскопка могил становится в антиутопии главной отраслью «постапокалиптической» экономики, своеобразной добычей полезных ископаемых. Попытка одного из землекопов спрятать во рту найденное в могиле кольцо оказывается серьезным преступлением (при обосновании наказания за него используется риторика, спрессовавшая в нерасчлененное целое «западное» и «советское» в «доапокалиптическом» варианте: «Такова демократия... Перед законом все мы равны. А закон гласит: все принадлежит пролетариату, иными словами, государству» [Huxley, 1949, p. 48–49; цит. по: Хаксли, 2009в, с. 751]).

В трилогии Этвуд выжившие после катастрофы получили гораздо большее наследство, так как гибель цивилизации сопровождалась массовой смертью людей от болезни, а не от разрушительного ядерного взрыва. Если все, что осталось на поверхности земли после гибели цивилизации у английского писателя, – это выжженная и отравленная радиоактивными отходами пустыня, то у Этвуд после катастрофы сохранились города-призраки, полные трупов, но уцелевшие почти в первозданном виде.

Немногочисленные выжившие люди у Этвуд, как и у Хаксли, собирают то, что осталось от прежней цивилизации (в том числе и продукты питания): «...у него есть задача. Он даже знает, как за нее возьмется. Раскопает кучу замечательных вещей. Жареный арахис, вишня в коньяке, драгоценная банка искусственного колбасного фарша (если повезет)» [Этвуд, 2016в, с. 180]; «Безумные Аддамы восторгли большой запас из разрушенных городских

зданий. Еще у них есть штаны и рубахи для тяжелой работы... запаса хватит еще на много лет» [Там же, с. 45].

Если у Хаксли подобное собирательство практически безопасно (если не считать соприкосновения с радиоактивной почвой, но ведь и вся окружающая «постапокалиптических» людей среда не менее радиоактивна), то герои Этвуд проникают в полные материальных благ вымершие города с риском для жизни: там им угрожают вырвавшиеся из лабораторий генетически модифицированные животные («львагнцы» [Там же, с. 363], «рыськи» [Там же, с. 195], «волкопсы» [Там же] и другие), а также и «свиноиды» [Там же, с. 30] (хотя позже люди научились – посредством Детей Коростеля – понимать свиноидов и договариваться с ними). Подстерегают выживших и банды уголовников, и готовые рухнуть под воздействием времени и бурной растительности стены зданий. Каждая вылазка к городским руинам в поисках благ погибшей цивилизации угрожает жизни героев: «Охраняемый поселок “Омоложизнь” далеко, просто так за день не доберешься: это будет экспедиция» [Этвуд, 2016в, с. 180]; «Он прихрамывает, раненая нога дает о себе знать... Ему нужен пистолет-распылитель – и теперь уже не только из-за волкопсов и свиноидов» [Там же, с. 333].

Еще одно смысловое схождение между «Обезьяной и сущностью» Хаксли и «Трилогией Безумного Аддама» Этвуд заключается во введении в «постапокалиптическую» реальность рефлексии по поводу закономерности Апокалипсиса и изначальной обреченности прежней цивилизации.

Так, немногие обитатели антиутопического мира из «Обезьяны и сущности», обладающие полноценным интеллектом (на фоне общей деградации), сделали вывод об обусловленности «доапокалиптического» развития цивилизации волей духа Зла – Велиала (отсюда – культ Велиала в «постапокалиптическом» мире), настолько детерминированным всем предшествующим видится им катастрофический финал.

В частности интеллектуал архинаместник, анализируя «доапокалиптическое» развитие цивилизации, считает грядущую катастрофу

неизбежной: «Быть может, немного медленнее, но столь же неизбежно люди уничтожили бы себя, уничтожив мир, в котором жили. <...> Если бы им удалось соскользнуть с рога тотальной войны, они оказались бы на роге голодной смерти. А начни они умирать от голода, у них появилось бы искушение прибегнуть к войне. <...> Без посторонней помощи тут не обошлось. Без милости Велиала...» [Huxley, 1949, p. 92–93; цит. по: Хаксли, 2009в, с. 785–786]). В этом же ключе говорит архинаместник и о прогрессе: «Прогресс – это измышления о том... будто только ты постигаешь смысл истории, будто только ты знаешь, что случится через пятьдесят лет, будто ты можешь – вопреки опыту – предвидеть все последствия того, что делаешь сейчас...» [Ibid., p. 93–94; цит. по: Там же, с. 786].

Соответственно и философия вертоградарей из этвудовской трилогии базируется на утверждении обреченности существующей цивилизации, и это определяет их образ жизни (достижение максимально возможной независимости от существующей инфраструктуры, подготовка запасов продовольствия и предметов первой необходимости на случай Апокалипсиса и др.) Интересно, что вплоть до реального Апокалипсиса обитателей обреченного мира развлекают по телевидению фантастическими сюжетами на тему возможной гибели цивилизации, которые, однако, никто не принимает всерьез: «Попытки предугадать, что станет с миром, когда он выйдет из-под контроля человека, когда-то... были популярной... формой общественного досуга. <...> Но, судя по рейтингам, зрители быстро пресытились этой темой...» [Этвуд, 2016а, с. 49].

При этом само «постапокалиптическое» человечество в «Обезьяне и сущности» значительно отличается от «постапокалиптического» человечества в этвудовской трилогии.

В антиутопии Хаксли удел человечества после ядерной войны – только деградация: и интеллектуальная, и физическая, и нравственная. Отсюда – трансформация всех заповедей и ценностей: религиозный культ дьявола, уничтожение младенцев со слишком очевидными патологиями (даже вполне

жизнеспособных), превращение сакральных в рамках «доапокалиптической» цивилизации любви и материнства в знак проклятия и др.

В трилогии же Этвуд деградация постапокалиптического человечества амбивалентна: интеллектуальная деградация (Дети Коростеля лишены интеллекта в общепринятом понимании) уравновешивается нравственным совершенством. Причем есть надежда, что возрождающаяся цивилизация станет более достойной, ведь начало ей положили миролюбивые вертоградари и еще более миролюбивые Дети Коростеля.

Особое место в антиутопическом мире «Трилогии Безумного Аддама» Этвуд занимает описание общества вертоградарей (по сути, религиозной секты с экологическим уклоном). При этом ценности, образ жизни, а также обряды и ритуалы вертоградарей близки по своему содержанию (а иногда – и по форме выражения) к ценностям, образу жизни, а также обрядам и ритуалам обитателей утопического Острова в одноименном романе Хаксли.

Более того, ценности вертоградарей во многом ложатся в основу новой цивилизации, которая возникает в финале трилогии Этвуд на руинах разрушенной – порочной и потому обреченной на гибель. В связи с этим можно говорить об определенной родственности этой новой цивилизации утопическому Острову, позволяющему человеку жить в гармонии с самим собой и не разрушать окружающий мир.

Таким образом, как утопический Остров у Хаксли, так и сообщество вертоградарей у Этвуд представляют собой своеобразную позитивную альтернативу существующей цивилизации (с учетом того, что погибшая цивилизация в трилогии Этвуд явно производна от реальной земной цивилизации). Из этой смысловой родственности вытекают и «пересечения» в частностях.

Так, обитатели утопического Острова используют мокша-препарат для коллективных организованных медитаций с целью расширения сознания, которое в дальнейшем должно достигаться уже без помощи вспомогательных средств. Хаксли описывает сеанс коллективной медитации молодежи в храме

под воздействием мокша-препарата как важный религиозный опыт: «Взгляните на этот образ... взгляните на него новыми глазами, которые даст вам мокша-препарат» [Huxley, 1979b, p. 195; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 203–204].

В последней части «Трилогии Безумного Адама» Этвуд последовательница учения вертоградарей Тоби проводит обряд, цель которого – получить ответы на жизненно важные вопросы в ходе медитации, подкрепленной однократным употреблением особых грибов – «смеси для усиленной медитации» [Этвуд, 2016a, с. 288], изменяющей сознание. Правда, сами вертоградари, в отличие от обитателей утопического Острова, неоднозначно относятся к приемам, которые пропагандируются создателем их сообщества Адамом Первым. Героиня трилогии Тоби, например, так характеризует свое состояние после сеанса «усиленной медитации»: «Я не уверена, что “под кайфом” – подходящий термин для описания мистического опыта, близкого к религиозному» [Там же]. В этих словах слышится авторская ирония по отношению к «расширению сознания», тогда как у Хаксли медитация с использованием мокша-препарата описана в исключительно серьезной тональности.

В то же время сама скептически настроенная Тоби не раз прибегает к методу «усиленной медитации» с целью вызвать у себя видения. Они ей, действительно, являются и подвергаются добросовестной интерпретации. Этот мистический опыт в чем-то родственен опыту обитателей утопического Острова Хаксли. Но жители Пала не ставят себе утилитарных целей, их мистический опыт, в отличие от соответствующего опыта вертоградарей у Этвуд, универсален и абстрактен: «...конец вашему невежественному представлению о себе и открытию истинного “я”. Сейчас, благодаря мокша-препарату, вы узнаете, каково оно на самом деле, каковы вы в действительности...» [Huxley, 1979b, p. 198–199; цит. по: Хаксли, 2010a, с. 207].

Таким образом, при всей смысловой и художественной самоценности трилогии Этвуд «Безумный Адам» в ней существует ряд маркеров, позволяющих с высокой степенью вероятности рассматривать данное произведение в контексте его косвенной опоры на прецедентное по отношению к нему творчество Хаксли.

### Выводы по главе 3

1. Опирающееся на масштабный прецедентный бэкграунд в литературе, философии, искусстве, в целом культуре предшествующих веков творчество Хаксли в то же время оказало существенное влияние на мировую литературу конца XX – начала XXI века и, в свою очередь, стало прецедентной основой для ряда позднейших произведений мировой литературы.
2. Роман французского писателя М. Уэльбека «Элементарные частицы» во многом опирается на роман «О дивный новый мир» и содержит ряд прямых отсылок к нему, а также к личности и творчеству Хаксли в целом как к своеобразному культурному символу. Фантастический мир «Элементарных частиц» имеет много корреляций с антиутопическим «дивным новым миром», однако в романе Уэльбека, во-первых, не акцентируется авторская позиция по отношению к этому миру (поэтому «Элементарные частицы» трудно назвать антиутопией в чистом виде), а во-вторых, напротив, акцентируется ряд смыслов, неявных в антиутопии Хаксли. Например, Уэльбеком подробно смоделирована предыстория фантастического мира как своеобразное обоснование неизбежности его появления. Вероятность (и даже, возможно, желательность) построения такого мира выводится в уэльбековском романе из хаотичной современной реальности, которая и предстает как возможная предыстория будущего аналога «дивного нового мира».

3. В «Трилогии Безумного Аддама» М. Этвуд всего две прямые отсылки к творчеству Хаксли, а именно к его роману «О дивный новый мир», однако в этом произведении присутствует достаточно маркеров, свидетельствующих об опоре канадской писательницы на Хаксли. Так, территориальное деление обитаемого пространства доапокалиптического мира из этвудовской трилогии на охраняемые поселки, населенные интеллектуалами, и плебсвилли для бедного и необразованного населения коррелирует с кастовым делением обитателей «дивного нового мира» на «альф»-интеллектуалов и представителей «низших каст». Генетические исследования в «доапокалиптическом» мире трилогии, целью которых является выведение свиноидов для трансплантации их органов человеку, проводимые на средства крупнейших корпораций с целью обеспечения долголетия избранным олигархам, коррелируют с исследованиями доктора Обиспо (роман Хаксли «После многих лет умирает лебедь») по увеличению продолжительности жизни с использованием «животного» потенциала (только в данном случае – «обезьяньего»), а спонсором этих исследований выступает миллиардер, озабоченный собственным долголетием. Гибель цивилизации в трилогии обусловлена сверхразвитием науки, что позволяет провести параллель с основной причиной гибели цивилизации в романе «Обезьяна и сущность» (только у Хаксли Апокалипсис – ядерный, а у Этвуд – эпидемический). Наконец, описанный в этвудовской трилогии «постапокалиптический» мир в ряде своих черт тоже пересекается с «постапокалиптическим» миром, изображенным в романе Хаксли «Обезьяна и сущность».



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Олдоса Хаксли очень цитатно, оно включено в пространство диалога с разнообразными явлениями литературы и культуры прошлого, становясь, таким образом, центром обширного интертекстуального поля. Это обусловлено как исключительной образованностью самого писателя, который был одним из выдающихся интеллектуалов своего времени, так и соответственно ярко выраженной «культурологичностью» его произведений. Изучение литературного наследия Хаксли трудно представить без внимания к его обширному интертекстуальному потенциалу и художественной реализации последнего, понимание чего и легло в основу данной работы. Преломление смысла и смыслов, возникающее на стыке различных концепций и картин мира в художественных произведениях О. Хаксли, дает потенциальный «третий» смысл, выявление которого осуществляется в рамках применения метода интертекстуального анализа.

Персонажи мировой культуры в художественном мире Хаксли так или иначе позиционируются по отношению к идеям и взглядам, носителями которых выступают герои произведений писателя. Например, Барлеп из «Контрапункта» с его лицемерной риторикой находит своеобразного «защитника» в мировой культуре в лице Льва Толстого. В дневниках графа Хоберка (роман «После многих лет умирает лебедь»), заявляющего о себе как об имморальном гедонисте, в числе его авторитетных предшественников значатся римский поэт Гораций, «философски наслаждавшийся покоем на своей сабинской ферме» [Nuxley, 1965, p. 193; цит. по: Хаксли, 2010б, с. 243], а также древнегреческий поэт Феокрит, перечитывание которого доставляет Хоберку «наибольшую радость» [Ibid.; цит. по: Там же].

Таким образом, такие неоднозначные и явно антипатичные автору герои, как Барлеп и граф Хоберк, тоже находят себе подкрепление в мировой культуре. Не удивительно, что ценностная составляющая последней (а также и прагматическая ценность культуры для человека в целом) то и дело ставятся

О. Хаксли под сомнение. Однако писатель не оставляет попыток найти ответы на существенные вопросы человеческого бытия именно в мировой культуре, «заставляя» своих героев-носителей определенных образов мира затрагивать максимально разнообразные культурные пласты: культуру условных Запада и Востока, глубокое прошлое и современность, литературу, живопись, скульптуру, музыку, философию, религию, а также и явления, находящиеся за пределами собственно культуры в традиционном понимании, культуры «высокой» (такие как психология, политика, массовая культура и другое).

Различные герои не только находят подтверждение своему образу мира (и как следствие – образу жизни) в культуре прошлых веков, но порой и вступают с ней в противоречие. Так, Рэмпион из романа «Контрапункт», являясь носителем комплекса определенных идей и ценностей, бросает вызов «неестественному», «антиприродному» началу: полемизируя с Шелли, Достоевским, Мюссе, Байроном и другими, он именно в полемике обретает собственный прецедентный бэкграунд. Аналогичным образом не единожды – в разных романах по-разному – подвергаются авторской проверке наиболее значимые культурные явления, которые в одних случаях проходят эту проверку, становясь олицетворением позитивных ценностей, а в других не проходят ее, как, например, подавляющая доля прецедентных символов в бэкграунде Рэмпиона. Так, одним из многозначных символов, которые как подвергаются критике, так и в отдельных случаях олицетворяют «позитивные» идеалы, являются в частности поэзия Вордсворта и сам Вордсворт как обладатель определенного взгляда на мир, отсылки к творчеству которого возникают фактически в каждом романе и которому Хаксли даже посвятил отдельное эссе (“Wordsworth in the tropics”).

Бесконечный полилог между мыслителями и деятелями литературы и искусства прошлого, между героями художественных текстов и, в конечном итоге, между различными мировоззренческими системами и идеями представлен в произведениях Хаксли сквозь призму собственного отношения автора к тем или иным ценностным системам – в эволюции его взглядов от

«абсолютного сомнения» до обретения «положительных программ», что явилось одним из оснований для классификации интертекстуальных отсылок в данной работе.

Современным литературоведением выделяется несколько этапов эволюции образа мира Хаксли, на каждом из которых он претерпевает существенную трансформацию. Первый этап – это период «абсолютного сомнения» (1920-е – первая половина 1930-х годов до романа «О дивный новый мир» включительно), характеризующийся скептицизмом, принципиальным отказом принимать на веру в качестве единственно верной какую бы то ни было систему ценностей. Поиск совершенной системы ценностей в ранних романах Хаксли напрямую отражается в размышлениях его героев-интеллектуалов, которые обращаются к культурным образцам прошлого, стремятся к их осмыслению, вступают в диалог с различными «правдами».

Своеобразное промежуточное, переходное положение занимает роман «Слепой в Газе» (1936), время написания которого совпадает со временем глубокого мировоззренческого кризиса самого писателя, что соответствующим образом отражается на героях романа. Так, автобиографической герой «Слепого в Газе» испытывает серьезнейший жизненный и мировоззренческий кризис, становясь косвенным виновником самоубийства своего друга (однако сам писатель в реальной жизни, согласно современному хакслеведению, испытывал разве что кризис идей, не являясь виновником каких-либо трагических событий).

В рамках позднего, «проповеднического» этапа (который ведет своей отчет с конца 1930-х годов, после «Слепого в Газе») написаны романы «После многих лет умирает лебедь» (1939), «Время должно остановиться» (1943), «Обезьяна и сущность» (1948). С конца 1930-х годов можно говорить о периоде «проверки» различных позитивных концепций на художественном материале, что выражается как в появлении в романах так называемых «героев-проповедников», фактически напрямую транслирующих основы

философских воззрений автора в данное время, так и в переоценке автором одних и тех же культурных феноменов, рассматриваемых под разными мировоззренческими углами. В числе «положительных программ» этого периода – идеи свободы от индивидуальности и освобождения от времени.

«Положительные программы» Хаксли второй половины 1930-х – конца 1940-х годов, а также последних лет жизни имеют как своих «сторонников» в культуре, так и своих «противников» (это отражено в романах «Слепой в Газе», «После многих лет умирает лебедь», «Остров» и других). В этих произведениях многочисленные явления культуры, упоминающиеся отдельными героями в разных контекстах, располагаются по ту или иную сторону «истинной» или «ложной» для Хаксли системы ценностей, каждая из которых, таким образом, имеет свои культурные обоснования.

Наконец, наиболее поздний, финализирующей и, в то же время, самый короткий (конец 1950-х – начало 1960-х годов) этап мировоззренческой и творческой эволюции Хаксли характеризуется так называемым ценностным синтезом, когда Хаксли стремился к созданию совершенной, синтетической системы ценностей, соединяющей культурные атрибуты разных времен и народов. Так, утопия «Остров» (1962), в которой и были выражены «итоговые» для Хаксли идеалы, наглядно показывает, насколько значимой для писателя являлась идея соединения ценностей Запада и Востока, и соответственно – западной и восточной культур.

На каждом этапе своего творчества писатель спорит с собой «прошлым». Так, в своем эссе «Возвращение в дивный новый мир» Хаксли вступает в диалог со своим романом 1932 года, оценивая изображенный в нем антиутопический мир через призму нового опыта. В свою очередь, утопический мир его позднего романа «Остров» включает в себя и атрибуты смоделированного тремя десятилетиями ранее антиутопического «дивного нового мира».

Сквозь все романное творчество О. Хаксли красной нитью проходит образ автобиографического героя-интеллектуала, являющегося носителем

присущего самому писателю мировоззрения – однако до определенного этапа. Постепенно авторская позиция подчеркнута дистанцируется от позиций его автобиографических героев 1920-х–начала 1930-х годов. В переходном романе «Слепой в Газе» автобиографический герой-интеллектуал Энтони Бивис еще не отделен от автора. Напротив, эволюция взглядов Бивиса, зафиксированная в его дневнике, является своеобразной художественной проекцией эволюции взглядов самого Хаксли (чему есть документальные подтверждения). В последующих же романах писателя появляется фигура уже «бывшего автобиографического героя». По формальным признакам (характер, биография, профессия, образование, наконец, позиция «абсолютного сомнения») «бывший автобиографический герой» практически совпадает с автобиографическим героем ранних романов Хаксли, однако (на фоне обретенной писателем «положительной программы») он превращается в носителя «ложной» системы ценностей.

Наконец, в качестве примера влияния Хаксли на творчество современных авторов можно рассматривать трансформации сюжета, мотивов, образов и смыслов его произведений в романе французского писателя М. Уэльбека «Элементарные частицы» и в «Трилогии Безумного Адама» М. Этвуд, где «обреченная» цивилизация по некоторым признакам напоминает цивилизацию антиутопического «дивного нового мира», «постапокалиптическая» реальность по ряду признаков соотносима с «постапокалиптической» реальностью «Обезьяны и сущности», а «альтернативная» и явно позитивная в глазах канадской писательницы система ценностей вертоградарей соотносима с системой ценностей утопического мира из позднего романа Хаксли «Остров».

Несмотря на большой охват литературного материала и детальную проработку выявленных интертекстуальных взаимодействий в этой работе, прецедентное поле творчества О. Хаксли по-прежнему оставляет возможности для дальнейшей работы классифицирующего, систематизирующего и

аналитического характера, для последующего научного и творческого осмысления.

## Библиографические ссылки

### I. Художественные тексты

1. Байрон Дж. Г. Каин / пер. с англ. И. Бунина // Байрон Дж. Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. – М. : Правда, 1981. – С. 330–411.
2. Кольридж С. Т. Сказание о Старом Мореходе / пер. с англ. В. Левики // Кольридж С. Т. Стихи. – М. : Наука, 1974. – С. 5–30.
3. Уэльбек М. Элементарные частицы / пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера. – СПб. : Азбука, 2014. – 384 с.
4. Хаксли О. Шутовской хоровод / пер. с англ. И. Романовича. – М. : Худож. лит., 1936. – 327 с.
5. Хаксли О. Желтый Кром / пер. с англ. Л. Паршина // Хаксли О. Желтый Кром. Рассказы. – М. : Худож. лит., 1987. – С. 19–184.
6. Хаксли О. Обезьяна и сущность / пер. с англ. И. Русецкого // Утопия и антиутопия XX века. Вып. 1. М. : Прогресс, 1990. – С. 489–617.
7. Хаксли О. Предисловие [к роману «О дивный новый мир». 1946 г.] / пер. с англ. О. Сороки, В. Бабкова // Хаксли О. О дивный новый мир. Через много лет. – СПб. : Амфора, 1999. – С. 7–15.
8. Хаксли О. Контрапункт / пер. с англ. И. Романовича // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М. : АСТ, 2009а. – С. 30–523.
9. Хаксли О. О дивный новый мир / пер. с англ. О. Сороки // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М. : АСТ, 2009б. – С. 526–710.
10. Хаксли О. Обезьяна и сущность / пер. с англ. И. Русецкого // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М. : АСТ, 2009в. – С. 713–833.

11. Хаксли О. Остров / пер. с англ. С. Шик. – М. : АСТ, 2010а. – 348 с.
12. Хаксли О. Через много лет / пер. с англ. В. О. Бабкова. – М. : АСТ : Астрель, 2010б. – 317 с.
13. Хаксли О. Возвращение в дивный новый мир / пер. с англ. Е. Д. Сыромятниковой, И. В. Головачевой. – М. : Астрель, 2012. – 191 с.
14. Хаксли О. Двери восприятия / пер. с англ. М. Немцова // Хаксли О. Двери восприятия. Рай и Ад. – М. : АСТ, 2016. – С. 5–95.
15. Хаксли О. Время должно остановиться / пер. с англ. И. Моничева. – М. : АСТ, 2017а. – 448 с.
16. Хаксли О. Слепец в Газе / пер. с англ. И. Моничева // Хаксли О. О дивный новый мир. Слепец в Газе. – М. : АСТ, 2017б. – С. 203–669.
17. Хаксли О. Эти опавшие листья / пер. с англ. И. Моничева. – М. : АСТ, 2019. – 512 с.
18. Этвуд М. Безумный Аддам / пер. с англ. Т. П. Боровиковой. – М. : Эксмо, 2016а. – 512 с.
19. Этвуд М. Год потопа / пер. с англ. Т. П. Боровиковой. – М. : Эксмо, 2016б. – 512 с.
20. Этвуд М. Орикс и Коростель / пер. с англ. Н. А. Гордеевой. – М. : Эксмо, 2016в. – 448 с.
21. Huxley A. Time must have a stop. – NY ; L. : Harper & Brothers, 1944. – 314 p.
22. Huxley A. The World of Light. 1946 // Huxley A. Verses & Comedy. – L. : Chatto & Windus, 1946. – P. 141–246.
23. Huxley A. Ape and Essence: A novel. – L. : Chatto & Windus, 1949. – 153 p.



24. Huxley A. *After many a summer dies a swan*. – NY : Harper & Row, 1965. – 246 p.
25. Huxley A. *Eyeless in Gaza: A novel*. – Harmondsworth : Penguin Books. In Assoc. with Chatto&Windus, 1971*a*. – 400 p.
26. Huxley A. *Point Counter Point: A novel*. – Harmondsworth : Penguin Books. In Assoc. with Chatto&Windus, 1971*b*. – 435 p.
27. Huxley A. *Those Barren Leaves: A novel*. – Harmondsworth : Penguin Books. In Assoc. with Chatto&Windus, 1972. – 320 p.
28. Huxley A. *Wordsworth in the tropics // Modern British Literature: The Oxford Anthology of English Literature*. – L. ; Toronto : Oxford Univ. Press, 1973. – P. 576–583.
29. Huxley A. *Brave New World: A novel*. – L. ; Toronto ; Sydney ; NY : A Traid Panther Book. Granada Publ., 1978*a*. – 206 p.
30. Huxley A. Foreword [to novel «Brave New World». 1946] // Huxley A. *Brave New World: A novel*. – L. ; Toronto ; Sydney ; NY : A Traid Panther Book. Granada Publ., 1978*b*. – P. 7–14.
31. Huxley A. *Crome Yellow: A novel*. – M. : Progress Moscow Publ., 1979*a*. – 277 p.
32. Huxley A. *Island: A novel*. – L. ; Toronto ; Sydney ; NY : A Traid Panther Book. Granada Publ., 1979*b*. – 336 p.
33. Huxley A. *Antic Hay: A novel*. – L. ; Toronto ; Sydney ; NY : A Traid Panther Book. Granada Publ., 1980. – 250 p.
34. Huxley A. *The Human Situation. Lectures in Santa Barbara, 1959*. – Granada : Traid, 1981. – 255 p.

35. Huxley A. *Brave New World Revisited*. – Edinburgh : A Traid Panther Book, 1983. – 189 p.
36. Huxley A. *Leda*. – город : Kypros Press, 2016. – 86 p.
37. Shakespeare W. *Henry IV. Part I* / ed. by D. Bevington. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. – 315 p.

## II. Исследования

38. Анджапаридзе Г. А. Печальный контрапункт светлого завтра... // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы : [пер. с англ.]. – М. : АСТ, 2009. – 986 с.
39. Баженова Е. А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 104–108.
40. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : [пер. с фр.] / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–390.
41. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6–71.
42. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. – С. 181–187.
43. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма // Бердяев Н. А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. – М. : Сварог и К, 1997. – С. 245–412.

- 44.Владими́рова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиа́льность. Интердискурсивность. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. – 170 с.
- 45.Владими́рова Н. Г., Куприя́нова Е. С. Интертекстуальный анализ произведения в методическом аспекте // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – № 2 (27). – 2020. – С. 1–4.
- 46.Гаври́кова Ю. С. Англоязычные антиутопии как поле для исследования интертекстуальности // Новый университет. – 2011. – № 6 (6). – С. 17–22.
- 47.Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек : Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. – 1990. – № 12. – С. 217– 230.
- 48.Головачева И. В. Свобода, стимул, реакция (бихевиоризм в утопиях О. Хаксли и Б. Ф. Скиннера) // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. Герцена. Серия 1, Обществ. и гуманитар. науки. – СПб., 2008. – № 10 (57). – С. 144–150.
- 49.Головачева И. В. Как Олдос Хаксли прочитал «Двенадцать» Блока // Вопросы литературы. – 2015. – № 5. – С. 243–255.
- 50.Головачева И. В. Олдос Хаксли, Блок и русская революция // Александр Блок: исследования и материалы. – 2016. – № 5. – С. 351–360.
- 51.Головачева И. В. Наука и литература: Археология научного знания Олдоса Хаксли / Головачева И. В. – СПб.: Изд-во Факультета филологии и искусств СПбГУ, 2008. – 341 с.
- 52.Головачева И. В. Путеводитель по «Дивному новому миру» и вокруг / Головачева И. В. – М.: Изд. дом ЯСК, 2017. – 344 с.
- 53.Головачева И. В. Олдос Хаксли и советская послевоенная пропаганда // Новый филологический вестник. – 2021. – № 3 (58). – С. 445–455.

- 54.Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Прогресс, 1983. – С. 483–550.
- 55.Данилова К. А. Особенности функционирования интертекстуальных включений в художественном дискурсе (на примере романа О. Хаксли «О дивный новый мир») // Актуальные проблемы лингвистики: взгляд молодых ученых. Сборник научных статей. – Челябинск. – 2015. – С. 60–66.
- 56.Дреева Д. М., Бетанова Д. А. Феномен автоинтертекстуальности: к определению понятия // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2016. – № 1 (21). – С. 114–117.
- 57.Дьяконова Н. Я. Музыка в романе Олдоса Хаксли // Литература и музыка. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – С. 176–194.
- 58.Ермолин Е. А. Частицы боли. Michel Houellebecq (Мишель Уэльбек) и его русские читатели // Континент. – 2003. – № 115. – С. 376–390.
- 59.Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. – М. : Наука, 1965. – 346 с.
- 60.Жаркова Е. П. Символика сада в антиутопиях М. Этвуд «Рассказ служанки» и «Трилогия Безумного Адама» // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. – 2017. – № 1. – С. 147–153.
- 61.Жаркова Е. П. Судьба женского начала в антиутопии Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Серия : Филология. Журналистика. – 2014. – № 4. – С. 17–21.
- 62.Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике. В 2 т. Т. 1-2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998a. – 944 с.
- 63.Зверев А. Когда пробьет последний час природы. Антиутопия XX века // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 26–69.

- 64.Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике. В 2 т. Т. 1. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998б. – С. 5–58.
- 65.Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) : INTRADA, 2001. – 384 с.
- 66.Ильина Н. К. Рассказы Вирджинии Вулф и Олдоса Хаксли (опыт сопоставительного анализа) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. – С. 107–117.
- 67.Иноземцева Н. В. Прецедентность и интертекстуальность как маркеры англоязычного научно-методического дискурса (на материале англоязычных статей по методической проблематике) // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. – 2010. – Т. 12, № 3. – С. 167–169.
- 68.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.
- 69.Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Кошелева, Б. П. Нарумова. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.
- 70.Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; Омск : Омский гос. ун-т, 1999. – 268 с.
- 71.Лазаренко О. В. Вперед смотрящие (о романах-антиутопиях О. Хаксли, Дж. Оруэлла, А. Платонова) // Подъем. – 1991. – № 9. – С. 233–239.
- 72.Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. – М. : Русское феноменол. о-во : Логос, 1997. – 184 с.

- 73.Ланге В. «Элементарные частицы» М. Уэльбека и меннипова сатира / пер. с нем. Е. Драйтовой // Иностран. лит. – 2005. – № 2. – С. 237–255.
- 74.Левидов М. Ю. Великолепный новый мир. Предвидение А. Гексли // Лит. газ. – 1933. – 5 окт. – С. 3.
- 75.Липневич В. И. Невозможность любви. Мишель Уэльбек // Новый мир. – 2001. – № 12. – С. 189–193.
- 76.Малышева Е. В. Контрапункт как прием организации текста антиутопии // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2011. – Т. 7, № 1. – С. 137–143.
- 77.Мортон А. Л. Английская утопия / пер. с англ. О. В. Волкова. – М. : Иностран. лит., 1956. – 278 с.
- 78.Ногез Д. Уэльбек как он есть / пер. с фр. А. Финогеновой. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 288 с.
- 79.Олизько Н. С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. – Челябинск : Энциклопедия, 2007. – 158 с.
- 80.Олизько Н. С. Интермедальность как разновидность интердискурсивных отношений // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 77-79.
- 81.Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе. – Челябинск: Челябинск. гос. ун-тет, 2009. – 343 с.
- 82.Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. – М. : изд-во, 1995. – 491 с.

83. Палиевский П. Непрошенный мир [Послесловие к роману О. Хаксли «О дивный новый мир»] // Иностран. лит. – 1990. – № 4. – С. 125–126.
84. Петрушкин А. И. Концепция мира и человека в романах О. Хаксли «Шутовской хоровод» и Э. Хемингуэя «И восходит солнце» // Поэтика реализма : межвуз. сб. / под. ред. Л. А. Финк. – Куйбышев : Изд-во Куйбышев. гос. ун-та, 1982. – С. 91–111.
85. Потолицын С. О «Элементарных частицах» М. Уэльбека // Иностран. лит. – 2002. – № 5. – С. 271–273.
86. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.
87. Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. – Екатеринбург : Урал. лит. агентство, 2001. – 448 с.
88. Рабинович В. С. Лекционный цикл О. Хаксли «Человеческая ситуация» как идейное обоснование его позднего творчества // Изв. Урал. федер. ун-та. Серия 2, Гуманитар. науки. – 2012. – Т. 102, № 2. – С. 63–74.
89. Рабинович В. С. Трактат и роман в творчестве Хаксли: феномен смыслового «параллелизма» // Художественная литература и философия как особые формы познания. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2017. – С. 202–210.
90. Разумовская Г. Ф. Поэтика английского сатирического романа (Хаксли – Оруэлл) // Вопросы взаимодействия литератур. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. – С. 69–76.
91. Ребикова Л. Д. Советская критика о творчестве английского сатирика О. Хаксли (1930-е – 1970-е) // Вестн. ЛГУ. Серия : История, языковедение, литературоведение. – Л., 1984. – 22 с.

92. Ребикова Л. Д. Эволюция представлений Олдоса Хаксли об идеале в 1920–1930-е годы // Вестн. ЛГУ. Серия : История, языковедение, литературоведение. – Л., 1990. – 12 с.
93. Редина О. Н. Путь О. Хаксли к «Вечной философии» // Идеино-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени: межвузовский сборник научных трудов. – Часть 5. – Москва. – 2004. – С. 50–58.
94. Редина О. Н. Античные мотивы в романах Олдоса Хаксли // EXPERIMENTA LUCIFERA : сб. материалов IV Поволжского науч.-метод. семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород : Издатель Ю. А. Николаев, 2006а. – С. 55–58.
95. Редина О. Н. Концепция музыки и тишины в романах Хаксли // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Серия : Русская филология. – М. : Моск. гос. обл. ун-т, 2006б. – № 1. – С. 119–123.
96. Редина О. Н. «И после многих весен» О. Хаксли: в поисках трансцендентности // Поиски нового художественного языка в зарубежной литературе. Сборник научных трудов. – Выпуск 1. – Москва. – 2022. – С. 98–107.
97. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
98. Савуренок А. К. Фолкнер и Олдос Хаксли (К вопросу о композиции романа Фолкнера «Деревушка») // Сравнительное изучение литератур. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 434–438.
99. Скорик К. В. Библейская аллюзия как средство интертекстуальной диалогизации в англоязычной прозе XX века // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2010. – Т. 5. – №1. – С. 130–133.



100. Скорик К. В. Средства интертекстуальной диалогизации в английском художественном тексте // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2012. – Т. 7. – №1. – С. 121–126.
101. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. – СПб. : Санкт-Петербург. гос. ун-т, 1995. – 193 с.
102. Спивак М. Л. Лазурное блаженство забытья (детство в антиутопиях XX века) // Детская лит. – 1989. – № 9. – С. 18–24.
103. Сулова И. В. Метапрозаическое начало в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» // Вестн. Перм. ун-та. – 2011. – Вып. 4 (16). – С. 243–248.
104. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – 512 с.
105. Толстой Л. Н. Что такое искусство? – М. : Современник, 1995. – 593 с.
106. Тороп Х. П. Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. – 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
107. Уэльбек М. «Счастья нет, но есть радость». Интервью Анжелике Заозерской [Электронный ресурс] // Труд. – 2008. – № 191. URL: [http://www.trud.ru/article/10-10-2008/134250\\_mishel\\_uelbek\\_schastja\\_net\\_no\\_est\\_radost.html](http://www.trud.ru/article/10-10-2008/134250_mishel_uelbek_schastja_net_no_est_radost.html) (дата обращения: 02.06.2015).
108. Фалалеева С. С. Музыка в романах О. Хаксли 1920-х гг. // Мировая литература в контексте культуры. – 2009. – № 4. – С. 267–269.

109. Фалалеева С. С. Человек в творчестве О. Хаксли: планы репрезентации и упорядочение энтропии // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2010а. – № 5. – С. 64–67.
110. Фалалеева С. С. Психосоматический аспект человеческой природы в произведениях О. Хаксли // *Известия Уральского государственного университета*. – Сер. 2, Гуманитар. науки. – 2010б. – Т. 82, № 4. – С. 120–126.
111. Фалалеева С. С. Антропологические основы творчества О. Хаксли: миметический аспект : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 [Место защиты: Ур. гос. техн. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина]. – Екатеринбург, 2012. – 281 с.
112. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // *Изв. АН. Сер. литературы и языка*. – 1997. – Т. 56, № 5. – С. 12–21.
113. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // *Изв. АН. Сер. литературы и языка*. – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25–38.
114. Фуко М. Слова и вещи. – СПб. : А-сэд, 1994. – 406 с.
115. Чаликова В. А. Утопия и свобода: эссе разных лет. – М.: Весть, 1994. – 181 с.
116. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. – М. : Лаборатория Фантастики, 2007. – 160 с.
117. Шахназаров Г. Х. Этот прекрасный новый мир в этом пресловутом 1984-м // *Иностр. лит.* – 1979. – № 7. – С. 228–245.
118. Шестаков В. П. Социальная антиутопия Олдоса Хаксли – миф и реальность // *Новый мир*. – 1969. – № 7. – С. 230–247.

119. Шилихина К. М. Интертекст как средство создания иронии // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 3. – С. 152–157.
120. Шишкин А. П. «Есть остров на том океане...» Утопия в мечтах и реальности // Утопия и антиутопия XX века. Вып. 1. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–34.
121. Arnold E.-T. Faulkner and Huxley: a Note on «Mosquitoes» and «Crome Yellow» // Mississippi Quarterly. – 1935. – № 42 – P. 96–108.
122. Atkins J. Aldous Huxley. – L. : Calder, 1956. – 224 p.
123. Baker R. S. The Dark Historic Page. Social Satire and Historism in the Novels of Aldous Huxley. 1921–1939. – Madison the Univ. of Wisconsin Press, 1977. – 252 p.
124. Barr M. S. Suzy McKee Charnass, Zoe Fairbairns, Katherine Marcuse, and Kate Wilhelm Blur Genetic Conventions: Pregnancy and Power in Feminist Science Fiction // Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond. – Chappel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1993. – P. 81–94.
125. Bartlett N. Aldous Huxley and D.-H. Lawrence // Australian Quarterly. – 1964. – № 36. – P.76–84.
126. Bedford S. Aldous Huxley: a biography. Vol. 1. – L. : Chatto & Windus and William Collins Sons, 1973. – 378 p.
127. Bedford S. Aldous Huxley: a biography. – NY : Knopf : Harper and Row, 1974*a*. – 400 p.
128. Bedford S. Aldous Huxley: a biography. Vol. 2. – L. : Chatto & Windus and William Collins Sons, 1974*b*. – 400 p.

129. Birnbaum M. Aldous Huxley's Quest for Values // Aldous Huxley: A collection of critical Essays / Edit. by Robert E. Kuehn. – Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1974. – P. 46–63.
130. Blom E. The Musician in Aldous Huxley // Chesterian. – 1936. – № 17. – P. 37–45.
131. Blotner J.-I. Aldous Huxley and George Orwell: The Future in Perspective // Blotner J.-I. The Political Novel. – Garden City : N-Y : Doubleday, 1955. – P. 23.
132. Bowen Z. Allusions to Musical Works in «Point Counter Point» // Studies in the Novel. – 1977. – № 9. – P. 490–508.
133. Bowering P. Aldous Huxley: a study of the Major Novels. – L. : Univ. of London, the Athlone Press, 1968. – 242 p.
134. Brander L. Aldous Huxley: a critical study. – L. : Hart-Davis, 1969. – 244 p.
135. Brown E.-J. «Brave New World», «1984» and «We»: an Essay on Anti-Utopia: Zamyatin and English Literature. – Ann Arbor : Ardis, 1976. – 61 p.
136. Browning W.-G. Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction // Cithara. – 1970. – № 10. – P. 18–32.
137. Burgum E.-B. Aldous Huxley and his «Dyin Swan» // The Antioch Rev. – Spring 1942. – Vol. 2, no. 1. — P. 62–75.
138. Callaway H. The Most Essentially Female Function of All: Giving Birth // Defining Females: The Nature of Women in Society. – Oxford and Providence : Berg Publishers Limited, 1993. – P. 146–167.
139. Church M. Concepts of Time in the Novels of Virginia Woolf and Aldous Huxley // Modern Fiction Studies. – 1955. – № 21. – P. 19–24.

140. Clareson J. D. The Classic: Aldous Huxley's «Brave New World» // Extrapolation. – 1961. – № 2. – P. 33–40.
141. Clark R. W. The Huxleys. – L. : Melbourn : Toronto : Cape Town : Auckland : Heineman, 1968. – 398 p.
142. Clements B. E. The Utopianism of the Zhenotdel // Slavic Rev. – Vol. 51, № 3. – 1992. – p. 485–496. URL: <http://www.jstor.org/stable/2500056> (date of access: 11. 07. 2017).
143. Coleman D. C. Bernard Show and «Brave New World» // Shaw Rev. – 1967. – № 10. – P. 6–8.
144. Congdon B. «Community, Identity, Stability»: The Scientific Society and the Future of Religion in Aldous Huxley's Brave New World // ESC. – 37.3 – 4. Sept. – Dec. 2011. – P. 83–105.
145. Davis M. L. Sexuality and Reproduction in Dystopian Fiction. – Hamilton : McMaster Univ., 1995. – 87 p.
146. Deters A. Eyeless in Gaza: Mystical Means and Socio-Political Ends / A. Deters // Aldous Huxley Annual. – 2006. – Vol. 5 (2005). – P. 151–165.
147. Dimitriu R. Aldous Huxley Rewritten by Mircea Eliade // Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist. Proc. of the Third Intern. Aldous Huxley Symposium. Riga 2004. – 2007. – P. 177–194.
148. Domingo A. «Demodystopias»: Prospects of Demographic Hell // Population and Development Rev. – Dec., 2008. – Vol. 34, no. 4. – P. 725–745. URL: <http://www.jstor.org/stable/25434737> (date of access: 01.07.2017).
149. Edgecombe R. S. Essays by D. H. Lawrence and Aldous Huxley: three points of contact // Oxford Univ. Press. – Notes and Queries. – 1 March 2014. – Vol. 61, iss. 1. – P. 127–129. – URL: doi:10.1093/notesj/gjt233 (date of access: 12.10.2015).

150. Ehrenpreis J. Orwell, Huxley, Pope // *Rev. des Langues Quarterly*. – 1961. – № 3. – P. 215–230.
151. Ferns C. *Narrating Utopia*. – Liverpool : Liverpool Univ. Press, 1999. – 120 p.
152. Ferns C. S. *Aldous Huxley: novelist*. – L. : The Athlone Press, 1980. – 240 p.
153. Firshow P. *Aldous Huxley – satirist and novelist*. – Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1972. – 204 p.
154. Firshow P. Wells and Lawrence in Huxley's «Brave New World» // *Journal of Modern Literature*. – 1976. – № 5 – P. 260–278.
155. Firshow P. Nancy (Myra, Lucy); Carrington (Mary, Anne); and Aldous (Theodore, Walter): Fact and Fiction // *Aldous Huxley Annual*. – 2006. – Vol. 5 (2005). – P. 95–115.
156. Gellner E. Prepare to Meet Thy Doom. A Sermon the Ambivalence of Progress, Reason, Liberty, Equality and Fraternity // *Listener*. – 1959. – March 19. – № 61. – P. 510–514.
157. Ghose S. *Aldous Huxley: a cynical salvationist*. – L. : Asia, 1962. – 205 p.
158. Golovacheva I. Theories of the Mind and Psychotherapy in the Works of Aldous Huxley // *Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist. Proc. of the Third Intern. Aldous Huxley Symp. Riga 2004* / Ed. Bernfried Nugel, Uwe Rasch and Gerhard Wagner. – Berlin : LIT Verlag, 2007. – P. 123–139.
159. Grushow I. *Brave New World and The Tempest* // *52nd Annu. Meeting of NCTE*. – 1962, Nov. 22–24. – P. 42–45.
160. Hawley R. J. *Huxley and Lawrence* // «*The Virginia Quarterly Rev.*». – 1937. – № 13. – P. 546–557.

161. Henderson A. Aldous Huxley. – N-Y: Russel and Russel, 1964. – 104 p.
162. Hoffman Ch.-G. The Change in Huxley's Approach to the Novel of Ideas // Personalist. – 1961. – Vol. 42, № 1. – P. 85–90.
163. Holmes Ch. M. Aldous Huxley and the Way to Reality. – Bloomington : London : Indiana Univ. Press, 1970. – 238 p.
164. Huxley L. A. This Timeless Moment: a personal view at Aldous Huxley. – N-Y : Farrar, 1968. – 332 p.
165. Jones W.-M. The Iago of Brave New World // Western Humanities Rev. – 1961. – № 15. – P. 275–278.
166. Kessler M. Power and the Perfect State: A Study in Disillusionment as Reflected in Orwell's «Nineteenth Eighty Four» and Huxley's «Brave New World» // Political Science Quart. – 1957. – № 72. – P. 565–577.
167. Ketterer D. Margaret Atwood's «The Handmaid's Tale»: A Contextual Dystopia // Science Fiction Studies. – 1989. – № 2. – P. 209.
168. Kohn-Bramstedt E. The Intellectual as Ironist: Aldous Huxley and Thomas Mann // Contemporary Rev. – 1939. – № 155. – P. 470–479.
169. Kolek L. Music in Structure Presentation of Huxley's Experiment in «Musicalization of Fiction» // Zagadnienia Rodzajow Literackich. – 1972. – № 14. – P. 111–122.
170. Krishnan B. Aspects of Literature Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels. – Uppsala : Stokholm: Almqvist and Wiksell Intern, 1977. – 181 p.
171. Le Gates Ch. Huxley and Breughel // Western Humanities Rev., – 1975. – № 29. – P. 365–371.

172. Leeper G. The Happy Utopias of Aldous Huxley and H. G. Wells // *Meanjin Quart. A rev. of Arts and Letters in Australia.* – 1965. – № 1. – P. 120–124.
173. *Letters of Aldous Huxley* / Ed. by Grover Smith. – L. : Chatto & Windus, 1969. – 995 p.
174. Marovitz S. E. *Aldous Huxley and the Visual Arts // Papers on English and Literature.* – Edwardsville : Southern Illinois Univ., 1973. – P. 172–190.
175. Marovitz S. E. *Brave New World: A Drama of 1938 // The Perennial Satirist. Essays in Honour of Bernfried Nügel.* – Munster : Lit Verlag, 2005. – P. 211–220.
176. Matter W. W. *The Utopian Tradition and Aldous Huxley // Science Fiction Studies.* – 1975. – №2.– P. 146–151.
177. Matus H. *Reflections on Terror from Aldous Huxley to Margaret Atwood: Dystopic Fiction as Politically Symbolic // A Senior Honors Thesis. The Ohio State Univ.* – Aug. 2009. – 62 p. URL: [https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/38782/Final\\_Revision.pdf;jsessionid=5ED7EFB37EECFF4B0FECE07EA8E19007?sequence=1](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/38782/Final_Revision.pdf;jsessionid=5ED7EFB37EECFF4B0FECE07EA8E19007?sequence=1) (date of access: 05.07.2017).
178. Mchale B. *History Itself? Or The Romance of Postmodernism // Contemporary Lit. XLIV.* – 1. 2003. – P. 151–161.
179. Meckier J. «My Hypothetical Islands»: The Role of Islands in «Brave New World» and «Island» // *Aldous Huxley Annual.* – 2014. –Vol. 12/13 (2012/2013). – P. 319–340.
180. Meckier J. *Aldous Huxley's Modern Myth: «Leda» and the Poetry of Ideas Author(s) // ELH.* – Summer, 1991. – Vol. 58, no. 2.– P. 439–469. URL: <http://www.jstor.org/stable/2873376> (date of access: 28.02.2016).



181. Meckier J. Crome Yellow: The Georgian Poet Orders His Tomb // Aldous Huxley Annual. – 2006. – 5 (2005). – P. 69–95.
182. Meckier J. Shakespeare and Aldous Huxley // Shakespeare Quart. – Spring, 1971. – Vol. 22., no. 2.– P. 129–135.
183. Moroz G. Oxford Travel Book Writers as Gentlemen Scholars: Contemporary Narrative Personae in Aldous Huxley's «Jesting Pilate», Robert Byron's «The Station» and Evelyn Waugh's «Remote People» // Aldous Huxley Annual. – 2016. – Vol. 15 (2015). – P. 215–226.
184. Moroz G. The Narrative Personal of Aldous Huxley's Travel Books // Aldous Huxley Annual. – 2011. – Vol. 9 (2009). – P. 145–182.
185. Nance G. A. Aldous Huxley. – N-Y : Continuum, 1990. – 154 p.
186. Nance G. A. Biblical Interpolations In Aldous Huxley's «The Perennial Philosophy» // Aldous Huxley Annual. – 2011. – Vol. 9 (2009). – P. 103–114.
187. Neumann H. Aldous Huxley and H. G. Wells Seek Religion // Standard. – 1937. – № 23. – P.169–174.
188. Newman B. Brave New World Revisited Revisited: Huxley's Evolving View of Behaviorism // The Behavior Analyst. – 1992. – No. 1 (Spring).– P. 61–69.
189. Nugel B. A. Preliminary Catalogue of Aldous Huxley's Manuscripts, Typescripts and Proofs at Saura Huxley's Residence // Aldous Huxley Annual. – 2008. – Vol. 6 (2006). – P. 177–198.
190. Pendexter H. Huxley's «Brave New World» // Explicator. – 1962. – № 20. – P. 58.
191. Poller J. «God-Intoxicated»: An Essay on Jiddu Krishnamurti and His Relationship with Aldous Huxley // Aldous Huxley Annual. – 2011. – Vol. 9 (2009). – P. 115–132.

192. Quennell P. D. H. Lourence and Aldous Huxley // *English Novelists: A Survey of the Novel by Twenty Contemporary Novelists*. – L. : Chatto & Windus, 1936. – P. 267–278.
193. Rabinovitch V. S. The Critical Dialogue Between Brave New World and Island // *Aldous Huxley Annual*. – 2011. – Vol. 9 (2009). – P. 183–190.
194. Rammamurty K. B. Aldous Huxley and D. H. Lourence // *Triveni*. – 1973. – № 42. – P. 26–34.
195. Real W. Aldous Huxley's and Margaret Atwood's Visions of Future Societies in Foreign Language Teaching // *The Perennial Satirist. Essays in Honour of Bernfried Nugel*. – Munster : Lit Verlag, 2005. – p. 291– 312.
196. Real W. Aldous Huxley's «Brave New World» as a Parody and Satire of Wells, Ford, Freud and Behaviourism on Advanced Foreign Language Teaching (FLT) // *Aldous Huxley Annual*. – 2010. – Vol. 8 (2008). – P. 167–206.
197. Reinecke K. The Order of Folly or the Folly of Order: Aldous Huxley's Critique of Ideals Based on Goya's «El sueno» // *Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist. Proceedings of the Third Intern. Aldous Huxley Symp. Riga 2004. – 2007*. – p. 205–212.
198. Rillo E. Aldous Huxley and T. S. Eliot // *Aldous Huxley and T. S. Eliot*. – Buenos Aires: Talleres graficos Contreras, 1943. – P. 5–14.
199. Roberts J.-H. Huxley and Lawrence // *The Verginia Quaritly Rev.* – 1937. – № 13. – P. 546–557. URL: <https://www.vqronline.org/essay/huxley-and-lawrence> (date of access: 15.05.2018).
200. Rose S. The Fear of Utopia // *Essays in Criticism*. – 1974. – № 24. – P. 55–70.

201. Schermer M. H. N. Scientific Contribution. Brave New World versus Island – Utopian and Distopian Views on Pstchopharmacology // *Medicine, Health Care Philisophy*. – 2007. – Vol. 10. – P. 119–128.
202. Schmerl R. B. Aldous Huxley's Social Criticism // *Chicago Rev.* – Winter–Spring, 1959. – Vol. 13, No. 1. – P. 37–58.
203. Sedding, J. D. *Garden-Craft Old and New*. – L. : Keagan Paul, 1891. – 215 p.
204. Serpieters T. The Writer and a Poet of Thought or as an Algebraist? A Comparative Account of Aldous Huxley's and Paul Valery's Conceptions of Literature // *Aldous Huxley Annual*. – 2016. – Vol. 15 (2015). – P. 227–242.
205. Sexton J. Aldous Huxley's Letters to Mary Hutchinson: A. Partial Preview to a coming collection // *The Perennial Satirist. Essays in Honour of Bernfried Nugel*. – Munster : Lit Verlag, 2005. – P. 313–325.
206. Sexton J. Fictional and Historical Sources for «After Many a Summer» // *Aldous Huxley Annual*. – 2010. – Vol. 8 (2008). – P. 125–136.
207. Sieger H. Traces of «Erewbon» in «Brave New World»: Samuel Butler's and Aldous Huxley's Utopias and Their Sequels // *Aldous Huxley Annual*. – 2016. – Vol. 15 (2015). – P. 243–272.
208. Smith B. Jeffersonian Reminders: Aldous Huxley on Property, Happiness and Freedom // *Aldous Huxley Annual*. – 2011. – Vol. 9 (2009). – P. 205–227.
209. Snyder M. Prenonitons of the Pastmorden: Aldous Huxley's «After Many a Summer Dies the Swan» and Los Angeles in the Thirties // *Aldous Huxley Annual*. – 2006. – Vol. 5 (2005). – P. 167–192.
210. Super R. H. Aldous Huxley's Art of Allusion – the Arnold Connection // *English Studies*. – 1991 – Vol. 72, no. 5. – P. 426–441. URL: 10.1080/0013838910859877 (date of access: 17.10.2015).

211. Thody P. Aldous Huxley: a Biographical Introduction. – L. : Studio Vista, 1971. – 144 p.
212. Thompson L. M. A. Lawrence – Huxley Parallel: «Woman in Love» and «Point Counter Point» // Notes & Queries. – 1968. – № 15. – P. 58–59.
213. Vann G. O. P. On Being Human: St. Tomas and Mr. Aldous Huxley. – L. : Sheed & Ward, 1934. – 110 p.
214. Vasilenko A. The Dystopian Vision of the World in Aldous Huxley's «Brave New World» and Vladimir Sorokin's «Blue fat» // Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist. Proc. of the Third Intern. Aldous Huxley Symp. Riga 2004. – 2007. – p. 199–204.
215. Vibbert S. The Influence of Freud's the Pleasure Principle on Huxley's Brave New World // Aldous Huxley Annual. – 2006. – Vol. 5 (2005). – P. 131–149.
216. Wajc-Tenenbaum R. Aldous Huxley and D. H. Lawrence // Rev. des Langues Vivantes. – 1966. – № 32. – P. 598–610.
217. Watts H.-H. Aldous Huxley. – N-Y : Twayne Publishers, 1969. – 182 p.
218. Weber M. On Religiousness and Religion // Aldous Huxley Annual. – 2006. – Vol. 5 (2005). – P. 117–131.
219. Woodcock G. Dawn and the Darkest Hour: a Study of Aldous Huxley. – L. : Viking Press, 1972. – 296 p.